DINO MANTOVANI

II

LETTERATURA

CONTEMPORANEA

Seconda edizione accresciuta

DINO MANTOVANI

II

LETTERATURA

CONTEMPORANEA

Seconda edizione accresciuta

TORINO-ROMA
CASA EDITRICE NAZIONALE
Roux e Viarengo
1906

AVVERTENZA

ALLA SECONDA EDIZIONE

Questo libro è composto di articoli critici ch'io pubblicai nella Nuova Antologia, *nell'*Illustrazione Italiana, *e massimamente nella* Stampa *di Torino. Vi si trovano studiati col sentimento vivo dell'attualità molti dei più notevoli avvenimenti letterari degli ultimi anni. Mi sono indotto a raccogliere gli articoli già vecchi in un volume nuovo perchè ne ero stato richiesto da molte parti, e perchè mi sembrava giusto che non andassero tutti perduti gli scritti occasionali e sparsi, coi quali, non senza pregiudizio d'altri miei studi, ho creduto di rendere qualche servigio alla pubblica coltura.*

Esauritasi prontamente la prima edizione, licenzio ora al pubblico, che mi è così benigno, la seconda, nella quale, a rendere meno incompiuto il quadro della letteratura contemporanea, ho aggiunto una dozzina di capitoli nuovi.

D. M.

Autunno del 1905.

di pubblicità, esponevano in forma di epistole latine agli amici; e articoli di giornale diverrebbero facilmente molte lettere del Bembo, dell'Aretino, del Sassetti, del Tasso, del Galilei. Noi leggiamo quelle vecchie scritture raccolte dagli autori stessi o dai posteri in volumi che teniamo come opere classiche, e che in molti casi sono per noi le più interessanti e caratteristiche dei secoli rispettivi, quelle che ci rendono più viva e piena immagine dello scrittore e della società che fu sua. O perchè non dovrebbe seguire il medesimo ai giorni nostri? Se da una parte il giornale uccide il libro, dall'altra lo rifà, comunicandogli il suo spirito alato e multiforme; ed è probabile che, nel naufragio immenso a cui è destinato il patrimonio letterario moderno, si salvino e varchino ai porti ambiti della posterità, insieme con pochi libri immortali, altri libri composti delle scritture più mortali che ci siano, raccolte di articoli che ai giorni loro hanno interessato tanti lettori e in avvenire ne istruiranno tanti altri, narrando la nostra vita interiore e sociale assai più fedelmente che non facciano i volumi compatti e massicci, ai quali è credibile che la fortuna sia per essere sempre meno propizia.

Non passa anno che non si senta dire o non si legga: — Finalmente, all'indirizzo tale o tal altro dell'arte, venuto oramai in fastidio agli uomini di buon gusto ed ai liberi ingegni, il pubblico incomincia a ribellarsi; esso è stanco di questa o di quella maniera, che non mantiene quel che prometteva, che esagera, che degenera, che all'ultimo non appaga i bisogni del pensiero moderno; si annunzia una reazione salutare, l'arte si volge a campi più fecondi e si solleva a nuove altezze. Salutiamo con gioia questo risveglio dell'ingegno contemporaneo, quest'età nuova che s'apre... ecc.

Sempre le stesse parole, sempre le stesse cose. Così si è detto del romanticismo, del verismo, del naturalismo, del simbolismo, e via via di tutti gli *ismi* che prevalsero man mano nella moda letteraria; la quale ciascuna volta si fece valere anche nelle altre arti, insegnando loro a seguire il sistema nuovo. a trasformarsi nel concetto e nella tecnica, secondo ch'esso voleva; e tutte le volte l'effetto fu il medesimo, che cioè vennero in luce opere belle o brutte, ca-

polavori od orrori, non a cagione del sistema artistico, ma degli ingegni che l'adoperavano.

Nessuna teoria estetica può più reggere da sola tutto il lavoro di una generazione. Mentr'essa fiorisce, altre nuove spuntano e s'apparecchiano a soverchiarla; e quelle che dominavano prima non si dànno per vinte, sperando sempre in una resipiscenza degli artisti o del pubblico, che le rimetta in onore. La reazione non è mai universale, come universale non era il sistema a cui s'è opposta; e non esprime altro che un'opinione, una tendenza, una speranza, la quale si fa strada tra cento altre, con probabilità di offuscarle per qualche tempo, ma non di spegnerle. Così ogni riforma, celebrata da prima con clamori d'ammirazione e di vittoria, si risolve alla fine in un tentativo come gli altri, parziale e caduco e soggetto alla varietà degli ingegni, come tutti gli altri. Infinita è oggi la diversità delle opinioni e l'irrequietezza degli animi, per cui l'arte si travaglia nell'incessante ricerca di cose o di forme nuove, o nell'illusione di poter trovare un'unità e stabilità d'indirizzo, che non può darsi in mezzo all'odierna anarchia intellettuale.

— Si vuole — dicono gli autori — che noi lavoriamo per il pubblico, secondo i gusti e lo spirito suo in questi tempi. Ma chi sa mai che cosa voglia il pubblico? Se non lo sa nemmeno lui?

— Il pubblico — risponde Ferdinando Martini — vuol essere commosso e non vuol essere seccato: ecco tutto.

E sta bene; codesto il pubblico l'ha voluto sempre; ma non in tutti i tempi esso si è commosso e divertito negli stessi modi. Oggi lo secca e lo lascia freddo quel che ieri lo affascinava e lo esaltava. D'altra parte, si può fare veramente qualche cosa di nuovo? Chi abbia letto molto sa che oramai è stato detto tutto. E le inclinazioni della gente a questa o quella maniera di arte sono tante e così fuggevoli, che l'artefice smarrito non sa più dove si volga e si fermi, e si sente solo in mezzo alla moltitudine: alla cui vita, alla cui anima chiede invano un consiglio, perchè invece di uno gliene vengono cento, mille, quante sono le teste; ed è peggio che nulla.

Da tanta confusione, da tanto avvicendarsi e avvilupparsi

di tendenze intellettuali derivano, tra infinite altre, queste due conseguenze: che certi artisti di tempra insolitamente chiusa e altera s'inducono a sdegnare, a rinnegare, a proscrivere senz'altro il pubblico, vagheggiando un'arte non soggetta all'inconscio e mutevole piacere della moltitudine, ma adatta solo a pochi intelletti degni delle più alte o rare compiacenze estetiche; e che intanto si fa sentire sempre maggiore il bisogno della critica, la quale si renda interprete dell'arte presso il pubblico e gli faccia capire quel che gli scrittori hanno voluto, gli faccia notare quel ch'essi hanno significato di più rilevante, e lo guidi nelle sue letture traverso quest'immenso arruffio di tentativi che è la letteratura moderna.

Si può fors'anco affermare che mai, neanche nel fecondissimo e intricatissimo Settecento, fu così necessario il ministero della critica non giudicatrice, ma spiegatrice dei fatti letterari; perchè non mai come oggi ebbe importanza il fatto individuale, l'opera solitaria, lo sforzo unico dello scrittore che non presume di trarsi dietro seguaci in lunga traccia per una via nuova, ma piuttosto di affermare la propria personalità in mezzo al viluppo delle correnti contemporanee, anche a costo di rimaner solo; giacchè non è vero che le voci sole si perdano nel confuso clamore dei più, anzi spiccano sopra di esso e si fanno intendere agli orecchi attenti, purchè suonino molto alte ed acute.

Tra noi gli studiosi di lettere mostrano di non sentire questo bisogno della critica contemporanea o di sdegnarla come roba buona per le improvvisazioni superficiali de' giornalisti. E veramente ci sono ancora nella nostra storia letteraria non poche parti da fare o da rifare, ed è giusto che gli studî si volgano con fervore al passato; ma non si può negare che per molti, per troppi dei nostri, questo del passato sia una specie di culto superstizioso ed esclusivo, per il quale un argomento di ricerca non pare serio se non è vecchio, e a molti futili argomenti vecchi si dà maggior valore che non a gravissimi argomenti moderni, per ciò solo che allo studio della storia si attribuiscono falsamente difficoltà e dignità superiori a quelle che ha davvero lo studio della vita presente.

Rarissimi, da poterli contare su le dita di una mano, sono in Italia i critici che s'accingano a studiare la letteratura contemporanea con la serietà, la preparazione e l'erudizione molteplice ch'essa richiede in chi voglia chiarirne i fatti e gli spiriti: tanto più che la letteratura moderna è per troppo gran parte straniera, e, se conoscere gli autori stranieri è facile, anzi è addirittura obbligatorio ad ogni persona mediocremente colta, non è punto facile addentrarsi nelle intime ragioni dell'arte loro e gustarne e farne gustare pienamente le forme.

Ma non è forse d'indole storica anche il lavoro di colui che si propone di fermare e di analizzare un fenomeno letterario attuale per modo che lo studio ne rimanga agevolato alla critica futura? Chiunque s'intende di storia letteraria sa quanto preziose testimonianze del passato siano le critiche dettate dai contemporanei intorno al tale autore o al tal libro; chiunque s'intende di letteratura moderna sa come sollecitamente, per la gran fretta in cui ora si vive, un autore o un libro passino nel dominio della storia. Anzi si dànno casi in cui l'opera critica è più interessante dell'opera d'arte a cui si riferisce; perchè questa vive del vario e precario gradimento altrui, quella invece ha sempre un suo valore storico; l'una può essere dimenticata, l'altra ne conserva la memoria collegandola a quella di cento altri fatti contemporanei.

Leggere, meditare, far intendere ai più gli svolgimenti della vita intellettuale; questo è l'ufficio nobile e utile che si propone la critica periodica. A chi la esercita è dato volentieri il nome, creduto ingiurioso, di dilettante, da chi porta il nome, creduto glorioso, di specialista.

Pazienza. Il male non è nelle parole, è nelle cose: è nella condizione stessa dell'intelligenza moderna, tentata a un tempo dal vecchio e dal nuovo, dai passi prudenti e dai liberi voli. Dura alternativa questa, per la quale soffrono continuamente, nell'imo della loro coscienza, molti eletti spiriti combattuti tra il bisogno di possedere interamente una determinata parte del sapere, che per l'enorme espansione degli studî esigerebbe da sola l'applicazione esclusiva di tutte le forze d'un uomo, e il desiderio invincibile di

schiudere innanzi a sè tutte le porte, di mettersi per tutte le vie, di saggiare tutte le meraviglie della scienza e dell'arte. E l'epoca nostra è così fatta che, mentre da una parte comanda allo studioso di essere uno specialista, se vuole avanzare e far avanzare gli studî, dall'altra lo sollecita con molteplici seduzioni a vagare in campi disparati, ad appagare con letture svariatissime la sua inestinguibile brama di sempre più vasto sapere e quasi di un'universale cognizione delle cose. Non parliamo qui di coltura generale, ma dell'alto dilettantismo per cui un intelletto superiore sente che niuna parte dello scibile umano gli può essere negata, che ciascuna ha un suo fascino e una sua necessità, che tutte insieme sono collegate in guisa da non potersi disgiungere se non per finzione o convenzione, indispensabile forse, ma dolorosa al pari delle finzioni e delle convenzioni sociali che affliggono l'esistenza degli uomini civili. I più, stretti dalla necessità, si rassegnano ad essere specialisti, e sono per natura o per comodità uomini *unius libri:* a pochissimi è dato di affermare la propria eccellenza in una disciplina e intanto acquistare sicura competenza anche in più altre discipline diverse. Felici i primi, che, aggirandosi in uno spazio circoscritto e segregato, possono illudersi che sia tutto quello il mondo, e compiacersi di dominarlo; men felici, ma più invidiabili, i secondi, ai quali la varietà degli studî è insieme tormento e ristoro, e per i quali la versatilità è maestra della più necessaria tra le virtù intellettuali, la modestia: perchè può essere superbo chi si sente padrone di una parte dello scibile, ed altro non cerca, ma è modesto a forza chi ne conosce molte, e prova il terror sacro dell'immensità a cui s'è affacciato senza speranza di poterne mai vedere i termini.

Si lavora più che non paia nel nostro paese; ma i dotti hanno tanto da fare per investigare e conservare il passato, e il pubblico ha tanto da fare per sostenere alla meglio le difficoltà del presente, che tra l'uno e gli altri manca troppo spesso ogni rapporto di intelligenza, di attenzione, di consentimento: ognuno se ne va per la sua strada. E così rimane ancora enorme tra noi la distanza, anzi il precipizio, tra i dotti e il pubblico, tra chi dovrebbe leggere e chi

dovrebbe farsi leggere; e la coltura superiore rimane privilegio dei pochi specialisti, mentre la moltitudine degli uomini anche intelligenti e volonterosi ricava la massima parte del suo sapere dai giornali.

Se c'è un paese ove il giornale abbia l'ufficio pratico e l'obbligo morale di istruire anche letterariamente, anche scientificamente il lettore, quest'è l'Italia. Ma come fare? Poco è lo spazio concesso dalla politica, dai telegrammi, dalle notizie spicciole; poca è l'autorità di chi scrive. Cerchiamo tuttavia di mantenere una certa armonia tra il giornale e il libro. Un giornale è una vetrina, disse il De Renzis. È una vetrina mutevole, in cui vengono in mostra tutte le novità del giorno, innanzi a cui tutti si soffermano, e che per ciò solo vale più di una cattedra e può più di un pulpito o di una tribuna.

II.

LA LETTERATURA ITALIANA

NEL SECOLO XIX

Durante gli ultimi due secoli la letteratura italiana non ebbe più l'importanza che aveva avuta prima nella coltura europea. La letteratura inglese, la tedesca e la francese la avanzarono nelle idee e nelle forme, nella universalità dell'azione intellettuale. Quanto nei primi quattro secoli della nostra lingua avevamo insegnato altrui, tanto nel Settecento e nell'Ottocento abbiam dovuto imparare. Se in tutti i paesi d'Europa le lettere furono nel secolo XIX sopraffatte dall'immensa espansione degli studî scientifici, esse risentirono tra noi, non promossero la formazione dell'odierna « letteratura mondiale » che l'onniveggente Goethe aveva divinata.

I.

Il secolo XVIII, il gran secolo della seminagione intellettuale e sociale, finì tra il fragore delle vittorie francesi in Italia e in Austria, e il XIX s'aperse con la pace di Lunéville, una pace « che teneva tutta Europa in armi e in timore ». Queste parole scriveva Vittorio Alfieri, mentre « sazio e disingannato delle cose del mondo » verseggiava per ozio

commedie e dettava le ultime pagine della sua *Vita*. Il Parini era morto due anni innanzi; due anni dopo moriva egli pure, il nemico di tutti i tiranni, colui che Vincenzo Gioberti chiamò « il restitutore del genio nazionale degl'italiani ». Il popolo italiano de' suoi sogni, al quale egli aveva fatidicamente intitolata la più fiera delle sue tragedie, s'andava formando appunto allora, tra gli scompigli delle rivoluzioni e delle guerre, e dalla Francia e dal Bonaparte, mercanteggiatori e oppressori nuovi, imparava a costituirsi in nazione dopo trecent'anni di avvilimento, a costituire un esercito dopo dugencinquant'anni di servitù disarmata.

Sbigottito e trasognato ancora nel violento sbalzo dagli ordini vecchi ai disordini nuovi, questo popolo serbava un magnifico retaggio di pensiero e di poesia illustre, nè più gli sfuggivano i moti intellettuali dei popoli stranieri. I suoi scrittori del Settecento avevano passate le Alpi e stretta dimestichezza con francesi, inglesi, tedeschi, o ne avevano tradotti i libri e diffuse le idee. Derivò da questa nuova comunione di spiriti il primo libro di prosa italiana moderna, il primo romanzo italiano, con cui s'apre il secolo letterario: *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo.

Giovanissimo ancora, ma non più ricco d'illusioni e di speranze, il Foscolo (1778-1827) riversava in quel libro la procellosa malinconia del suo cuore non placabile, le sue dolorose rimembranze d'innamorato, i suoi generosi sdegni di veneziano a cui il Bonaparte proclamatore di libertà aveva venduta la patria, gloriosa per tredici secoli d'altera indipendenza; e atteggiava lo stile al moderno ufficio di descrivere suggestivamente la natura esteriore e la vita interiore dell'animo. Figlio del *Werther* del Goethe, fratello del *René* dello Châteaubriand, l'*Ortis* parlava di sconforti mortali in un'ora in cui pareva che tutte le lusinghe di grandezza pubblica e privata arridessero agli uomini guidati dalla onnipotente fortuna del Bonaparte.

Nel Bonaparte più che negl'italiani mostrava di confidare Vincenzo Monti (1754-1828), scrivendo a quei giorni la *Mascheroniana*, la più nobile delle sue cantiche, rimasta incompiuta al pari delle altre opere poetiche per cui gli offrirono materia e inspirazione gli avvenimenti troppo mutevoli, gli

entusiasmi troppo fugaci di quell'età. Egli, che in Roma aveva celebrato la religione, il papato e i troni legittimi, vituperando la rivoluzione, e poi alla rivoluzione s'era votato, inneggiando persino nel 1799 alla decapitazione di Luigi XVI come al più felice degli avvenimenti storici, usava la magnificenza delle forme classiche e il giuoco delle finzioni mitologiche a cantare gli avvenimenti contemporanei, man mano ch'essi scotevano l'Italia non più assonnata. Era titolato « poeta del governo italiano »; e quando il Bonaparte fu divenuto imperatore de' francesi e re d'Italia, il Monti l'ebbe quasi unico argomento a' suoi canti e poemi, *Il Beneficio*, *Il Bardo della Selva Nera*, *La spada di Federico II* e più altri; se non che gli ozî dorati gli consentirono di condurre a termine l'opera che a noi serba più puro il suo nome e mostra più perfetta l'arte sua di verseggiatore: la traduzione dell'*Iliade* (1810-12).

Mentr'egli celebrava le vittorie del padrone d'Europa coi nuovi modi del *Bardo*, il Foscolo, inquieto e sdegnoso, scriveva a Brescia il carme sublime dei *Sepolcri* (1806), ricordando agli italiani, in versi meravigliosi di concetto e d'armonia, che solo dalle tradizioni nazionali, solo dalla memoria ammonitrice dei loro grandi morti essi avrebbero potuto trarre gli auspicî alla rigenerazione della patria. E quest'idea, che fu impulso e governo all'opera del nostro risorgimento, esprimeva anche dalla cattedra di eloquenza all'Università di Pavia: toltagli la quale, e rappresentato infelicemente a Milano l'*Aiace*, il poeta passava in Firenze a verseggiare le luminose scene delle *Grazie*.

Nella vita e nelle opere del Monti e del Foscolo si riflette la vita e il sentimento italiano nell'età napoleonica. Intorno a questi due maggiori, fedeli alla tradizione classica della forma, ma già penetrati d'influssi germanici, visse uno stuolo di scrittori pacifici, che poco parvero risentire delle agitazioni del tempo: Ippolito Pindemonte, che trasse nella poesia nostra la dolce e pensosa malinconia de' paesi settentrionali, tradusse l'*Odissea* e imitò il Pope, il Gray e lo Shakespeare; Cesare Arici e Dionigi Strocchi, che tradussero e imitarono Virgilio; Antonio Cesari che, rifuggendo inorridito dal barbarico stile dei contemporanei, con suoi lunghi studî affermò

sola purezza e bellezza di lingua trovarsi negli scrittori toscani del Trecento.

E quando Napoleone dovette rinunziare a' suoi dominii d'Italia, e in Lombardia tornò, con ben mutati modi di governo, l'Austria, e in tutta la penisola si ricostituirono le vecchie monarchie sotto il patrocinio del principe di Metternich e della Santa Alleanza, allo stupore, allo sgomento, all'improvviso silenzio delle armi tenne dietro fra noi un'epoca in cui l'attività degl'ingegni, esclusi quasi da ogni ufficio civile, si versò tutta nelle lettere e negli studî. Il Foscolo, riparando in Inghilterra, diede, per dire col Cattaneo, alla nuova Italia una nuova istituzione, l'esiglio; e colà scrisse il meglio delle sue prose critiche. Il Monti, forzato e turbato, cantò in onore dei nuovi padroni, e poi, liberandosi alfine dalla politica tiranna, si diede anch'egli agli studî su la lingua, combattendo nella *Proposta di giunte e correzioni al vocabolario della Crusca* l'autorità esclusiva della Toscana e del Trecento in nome de' buoni scrittori di tutti i secoli e di tutta Italia. Con Pietro Giordani, autore prima del *Panegirico a Napoleone*, poi di prose critiche eccellenti ed eloquenti; con Carlo Botta, Pietro Colletta, Lazzaro Papi, storici di maniera classica, si spense la generazione degl'italiani cresciuti nella torpida quiete dei vecchi ordini politici e dalla grande rivoluzione educati alla libertà, all'amore operoso della patria, a idealità civili che oramai non potevano più cadere in oblio, per quanto opprimente e soffocante fosse la nuova servitù d'Italia.

II.

Seguì la generazione nuova, cresciuta tra le inebrianti speranze dell'età rivoluzionaria, percossa in giovinezza dall'abbattimento del 1815 e degli squallidi anni seguenti, erede necessaria delle idee animatrici lasciate dal secolo XVIII in retaggio al XIX. Bramosa di novità, di libertà e di progresso, essa prese in Milano a propugnare contro la decrepita ed esausta tradizione del classicismo le idee del romanticismo già maturo in Germania e penetrato in Francia e tra noi con

le opere dello Châteaubriand e di M.me de Staël, con le traduzioni di autori inglesi e tedeschi, con la voce stessa della rivoluzione.

Della nuova dottrina, che voleva abbandonata l'imitazione degli antichi, abolito l'uso delle finzioni mitologiche e delle antiche regole di unità nel dramma, ricondotta la letteratura alle tradizioni medievali e cristiane comuni a tutti i popoli europei, richiamata l'arte ai caratteri particolari di ciascuna nazione e la lingua all'uso vivo del popolo, primo banditore fu Giovanni Berchet: primo organo *Il Conciliatore* di Milano; difensore e maestro sommo Alessandro Manzoni. E di necessità avvenne che il romanticismo, conservatore in Germania, fautore in Francia della contro-rivoluzione intellettuale, divenisse tra noi la veste letteraria buona a coprire il pensiero liberale e rivoluzionario; e avesse perciò nemici nella memoranda guerra che si combattè a Milano tra il 1816 e il 25, non solo col Monti gli ultimi devoti al classicismo, ma anche il governo austriaco e quanti gli erano servi. Soppresso il *Conciliatore*, condannati i suoi scrittori ardimentosi, il romanticismo uscì dal periodo eroico e militante, rimase indirizzo letterario e politico insieme. Nonostante i suoi eccessi di lirismo fantastico e sentimentale, considerato nel complesso delle sue dottrine e de' suoi effetti, esso fu fecondo di bene: volle la libertà dell'arte e la popolarità delle sue forme, perchè di libertà voleva parlare al popolo; corresse la superficialità del vecchio classicismo facilone, tutto forme esteriori e immagini fittizie, avviando l'arte allo studio della realtà quotidiana, all'intendimento di ciò che segue nell'anima degli uomini e dei popoli moderni.

Mentre il Foscolo lontano e il Monti vecchio e malato declinavano, e il secolo avanzava, salivano a maturità due intelletti sovrani, Alessandro Manzoni (1785-1873) e Giacomo Leopardi (1798-1837): i quali da parti d'Italia diverse, con educazione, con carattere, in condizioni di esistenza disparatissime, dovevano contemporaneamente donare alla lingua nostra opere immortali. *Bruto minore* è coetaneo alla *Pentecoste;* Consalvo spira mentre spira Ermengarda; la pubblicazione dei *Promessi Sposi* coincide con la composizione delle *Operette morali*.

Il Manzoni, divenuto a un punto cattolico e romantico, con quella ragionata fermezza di convinzione che nulla più doveva scuotere, rinnovò le forme e lo spirito della lirica e del dramma, e su l'esempio lontano di Walter Scott prese a trattare il romanzo storico: non per narrare un episodio della storia d'Italia artisticamente immaginato, ma per rappresentare in una specie di poema morale i caratteri e la vita di uomini oscuri nell'età più infelice della patria, componendo della società lombarda e spagnolesca del primo Seicento un quadro compiuto, esatto, vivace a maraviglia. *I Promessi Sposi* sono non pure il più grande romanzo italiano, sì anche il più bello e moderno esemplare di prosa popolare per la sua semplicità e insieme eccellente per artistica maestria. Lo spirito cristiano di carità e di giustizia informò tutte le opere del Manzoni, temprò in lui l'amore della patria, alla cui liberazione egli levò un inno di non superata bellezza.

Privo di ogni consolazione nell'anima sua spoglia di fede e nella sua misera vita oppressa e chiusa, il Leopardi fu tutto negli studî. Della giovinezza non conobbe altro che le illusioni fuggitive; l'amore a cui anelava gli mancò; la natura che amava gli parve nemica. E mentre studiava gli antichi, divinò da solo, senz'aiuti, quasi senza relazioni col vasto mondo, i più fervidi e fecondi moti del pensiero moderno; e mentre dai classici attingeva un'insuperata perfezione di forma, fu per suo proprio impulso romantico e novatore nelle dottrine, nelle aspirazioni, nello scegliere a soggetto dell'arte sua non la tradizione letteraria, non ciò che insegnano i libri, ma la vita, la vita che tutti ci affratella nel soffrire. Nelle prose ragionò per filosofia l'infelicità necessaria degli esseri viventi; nella poesia effuse il pianto del suo cuore, divin cuore in cui piangeva la miseria della patria e il dolore del mondo. E scrisse giorno per giorno la storia del suo spirito indefesso e travagliato nel gran quaderno de' suoi *Pensieri*, monumento intellettuale che non ha pari nella età moderna.

Quando il Leopardi morì, il Manzoni preparava la nuova edizione de' *Promessi Sposi*, correggendone la dicitura secondo l'uso fiorentino, e cessava di creare, per attendere

poscia ad opere critiche di finissimo valore. Non altra voce che quella delle lettere rimaneva alla nazione martire. La passione della patria e della libertà era risorta ne' cuori ardenti dei giovani, dopo il primo sbigottimento della ricaduta d'Italia nel servaggio; e tra le cospirazioni, i tentativi di rivolta e gli entusiasmi accorati, si formava la nuova letteratura civile e patriottica, che doveva educare gl'italiani alla rivoluzione nazionale. I moti liberali, le condanne e gli esigli del 1821 diedero alla poesia un nuovo foco di giovinezza battagliera, che proruppe ne' canti accesi di Giovanni Berchet, di Gabriele Rossetti, di Pietro Giannone. Nel 1832 Silvio Pellico, reduce da dieci anni di supplizio nelle carceri dello Spielberg in Moravia, pubblicò *Le mie prigioni*, narrazione così potente nella sua rassegnata dolcezza che, come fu detto, nocque all'Austria più di una battaglia perduta, e commosse di simpatia tutta l'Europa liberale.

Da allora la letteratura italiana, in quanto ebbe di valido e di caratteristico, fu tutta rivolta a preparare le rivendicazioni politiche, e tutte le forme dell'arte divennero militanti, predicatrici e rivoluzionarie. « O italiani, — aveva detto il Foscolo, — io vi esorto alle storie, perchè niun popolo più di voi può mostrare nè più calamità da compiangere, nè più errori da evitare, nè più virtù che vi facciano rispettare, nè più grandi anime degne di essere liberate dalla oblivione ». Questa esortazione, che i classicisti seguirono scrivendo storie eloquenti, fu accolta dai romantici nella lor predilezione per il romanzo e per il dramma storico, i quali, evocando i fatti più significativi del passato d'Italia, si fecero ausiliari della storia illustre e divulgatori delle sue grandi lezioni; e, sebbene condannati criticamente dallo stesso loro maestro, il Manzoni, prosperarono secondo il gusto del tempo. Il romanzo storico fu sentimentale ed elegiaco con Tommaso Grossi, drammatico e pittoresco con Massimo D'Azeglio, lirico ed oratorio con Francesco Domenico Guerrazzi, scadendo poi in eccessi di pedanteria declamante o di volgarità teatrale nelle imitazioni dei loro mediocri seguaci. Il dramma storico s'animò di spiriti liberali e ghibellini con Giovan Battista Niccolini; e delle grandi

memorie del passato fu ripiena la letteratura anche nelle sue forme più umili. I giovani italiani, che costituirono gli eserciti combattenti nelle guerre d'indipendenza, trassero dagli studî, dalla scuola, dai libri gl'incitamenti all'azione.

La gran guerra tra classicisti e romantici s'era spenta nella concordia politica degli scrittori più animosi. La tradizione classica si serbava in fiore nelle scuole della Romagna e dell'Emilia, ove trovò la maggior parte dei suoi fautori il « purismo » linguistico di Antonio Cesari e di Basilio Puoti: che fu pur esso un propugnacolo d'italianità, un benefico ritorno alle fonti del passato, una rivendicazione del carattere nazionale contro le influenze straniere. Il gusto romantico era seguìto nell'Italia superiore da poeti sentimentali come il Grossi, il Carcano, il Carrèr, ciascun dei quali ebbe un suo valore e una sua rinomanza; e, favorita anch'essa dal romanticismo, vigoreggiò la poesia dialettale con Carlo Porta milanese, con Gioachino Belli romano, con Angelo Brofferio piemontese. Popolari sopra tutti doveano riuscire i poeti satirici: non tanto Antonio Guadagnoli, derisore brioso e spensierato di costumi contemporanei, quanto Arnaldo Fusinato, scrittore negletto e ardente di amor patrio, e più d'ogni altro Giuseppe Giusti (1809-1850), che con forme agili, varie, in parte nuove, sferzò gli stranieri, i loro luogotenenti, gl'italiani a loro per interesse o per viltà devoti; e mosse il riso e lo sdegno con rime che parvero « scherzi » e furono battaglie vittoriose del buon senso e della liberazione d'Italia.

Il maggiore e più potente scrittore politico fu Giuseppe Mazzini (1808-1872), che con la forza della volontà e dell'ingegno diresse l'azione rivoluzionaria fin oltre il 1850. La sua prosa ricca di poesia, vibrante d'entusiasmo, salda e copiosa, guadagnò cooperatori innumerevoli alla rivoluzione fatta in nome di Dio e del popolo, col pensiero e con l'azione, per l'unità d'Italia e per la libertà repubblicana. Forti letture politiche, critiche, filologiche proponeva ai più maturi Niccolò Tommasèo dalmata, compagno di Daniele Manin nell'insurrezione di Venezia, ed esploratore dotto e geniale d'ogni provincia letteraria; e insegnavano a meditar sul passato le storie, informate anch'esse a intendimenti politici, del Manno, del Cibrario, del Balbo, del Cantù, del Correnti,

del Lafarina, dell'Amari, del Capponi. A Firenze, tranquillo centro di studî, il gabinetto di lettura fondato da Giampietro Viesseux accoglieva quanti erano nella città o venivan di fuori amanti delle buone lettere. Di là uscirono l'*Antologia* e l'*Archivio storico italiano*, con la cui pubblicazione s'iniziò il moderno rinnovamento della storia italiana, non più esposizione artistica o partigiana di fatti conosciuti per tradizione, ma indagine e critica delle fonti, ricostruzione obiettiva del passato su documenti sicuri, tale da ricercare nell'intimo suo lo svolgimento delle istituzioni, della civiltà, dei costumi nelle varie parti della penisola.

L'idealismo della nostra rivoluzione, a cui furono ignote le fredde considerazioni del tornaconto, ebbe la sua espressione più piena del *Primato morale e civile degli Italiani* di Vincenzo Gioberti, il quale richiamando i suoi coetanei alle antiche virtù, vaticinando alla patria sorti stupende, propugnava la confederazione e la conciliazione, mentre il Mazzini ordiva congiure e apparecchiava sommosse. Incitava intanto apertamente all'armi la lirica de' poeti patriottici, che poi cantò con sonori accenti d'entusiasmo la gran riscossa del 1848 per opera di Goffredo Mameli morto alla difesa di Roma, o seguì la fortuna redentrice della Casa di Savoia con Giovanni Prati, o con Luigi Mercantini fece fiorire inni popolari sul cammino glorioso di Garibaldi.

Ma l'idealità generosa fu amaramente delusa dalla realtà. I moti entusiastici del 48 ruinarono nei tragici disinganni del 49. Il Gioberti riconobbe l'error suo e degli altri, intuì il nuovo destino della rivoluzione e se ne fece auspice nel 51 col libro del *Rinnovamento civile d'Italia*, con cui s'annunziò il tramutarsi della coscienza nazionale dalle sconfinate aspirazioni ideali allo studio pacato del vero, a intendimenti più vicini e più pratici. Il *Rinnovamento*, segnando l'indirizzo politico che dovea trionfare con l'azione di Vittorio Emanuele II e del conte di Cavour, segnò anche la fine della letteratura patriottica, la quale, compiuto il suo ufficio di educazione e d'incitamento, non aveva più ragione di sopravvivere ai fatti compiuti. Classica o romantica, essa aveva tratto i suoi elementi dal passato, e questo non poteva più bastare nè a consolar il presente nè a generar l'avvenire.

L'età dei diletti « ricordi di scuola » era finita: i tempi nuovi chiedevano un'arte nuova, materiata di verità e di modernità, e questa non poteva sorgere ancora, anzi non è riuscita ancora ad affermarsi nemmeno ai giorni nostri.

III

Tra il 49 e il 59, durante la memorabile « lotta dei dieci anni » contro i vecchi governi restaurati, nel dolore del servaggio ribadito e inasprito, il meglio delle forze italiane si volse a preparare l'azione politica e militare a cui era guida invocata il governo del Piemonte. I vecchi scrittori patriottici morivano ad uno ad uno, o rimanevano quasi dimenticati in disparte, o sopravvivevano, come il Manzoni e il Niccolini, all'opera loro. Cresceva, nel temporaneo fremente sconforto della gioventù, la fama del Leopardi, che nella sua disperazione aveva cantato ogni più nobile ed alta speranza, e ne innamorava altrui. Solo poeta degno di celebrità fu a quei giorni Giovanni Prati (1815-1884), verseggiatore troppo fecondo, il quale, allentato ogni freno alla vagabonda fantasia, architettava poemi macchinosi, ove molte splendide gemme liriche si pèrdono in mezzo a strani viluppi di allegorie e di digressioni; e si meritava le censure di Carlo Tenca, critico ingegnoso e anima forte, che nel *Crepuscolo* di Milano combatteva impavido contro le insidie del governo austriaco e contro l'arte vacua e inetta dei tardi romantici, sognatori d'angeli e di nuvole. Dopo il 1854 crebbe in vigore e in dignità la stampa periodica; nuovo fervore di propositi e di speranze rianimò il teatro; il romanzo ebbe un solo autore memorabile, Ippolito Nievo (1831-1861), il quale nelle *Confessioni d'un Ottuagenario* descrisse, con singolare potenza di pensiero e di arte, la vita degl'italiani tra lo sfasciarsi de' vecchi ordini politici e le agitazioni de' tempi suoi. Ma egli non potè mantenere le alte promesse del suo ingegno giovanile, perchè, tornando dalla Sicilia, ove aveva combattuto con Garibaldi, perì miseramente nel mare. Era il marzo del 1861. Si proclamava allora a Torino il Regno d'Italia, e per la penisola cominciava la vita novella.

La quale non fu segno, come si sarebbe potuto aspettare, di un fecondo e gagliardo rinnovellamento della letteratura. L'Italia, risorta una e libera tra le nazioni civili, ebbe a rifare la sua educazione e a imprendere studî in cui da gran tempo gli stranieri l'avevano sorpassata. Venne meno tra noi quell'unità d'indirizzo, quella concordia intellettuale che aveva governato il lavoro degli scrittori nella prima metà del secolo; e gl'ingegni si sbandarono smarriti, confusi nel repentino sconvolgimento della vita pubblica, sollecitati da mille esempî di novità straniere, ansiosi di progredire ma obbligati a raccogliersi per conoscersi e ammodernarsi. Gli italiani vivono dal 1870 in qua in uno stato d'anarchia spirituale che contrasta, non senza danno e dolore, con le tradizioni secolari a cui i padri loro erano stati educati.

I più disparati avviamenti prese l'arte qua e là: o tornando col Prati vecchio alle immaginazioni di stile classico; o con Aleardo Aleardi dando nuovo fuggevole favore alla poesia di colorito e di sentimento romantica; o ispirandosi al romanticismo straniero con Emilio Praga e Arrigo Boito; o più vigorosamente affacciandosi alla vita dei tempi moderni e tentando con Giacomo Zanella una felice conciliazione della fede religiosa con lo spirito scientifico, in forme di schietta e quasi classica eleganza. Un prosatore nuovo mosse dai ricordi delle guerre patrie alla descrizione dei costumi contemporanei e de' paesi lontani, con sì bella agilità d'ingegno da divenire e serbarsi fino ad oggi il più popolare dei nostri autori: Edmondo De Amicis. Novellatore e viaggiatore da prima, poi man mano osservatore sempre più attento dei caratteri umani, dipintore sempre più acuto della vita sociale, il De Amicis è, dopo il Manzoni, colui che ha dato all'Italia la sua prosa più limpida e moderna, più vicina all'uso parlato e pur sempre sostenuta con arte sapiente. Ma egli rimane solo nella sua rinomanza universale, e può dirsi, come il Mamiani disse del suo grande maestro, un capitano senza soldati.

Poderosissima invece fu l'azione esercitata da Giosuè Carducci, intorno al quale si aggirò tutto il movimento letterario d'Italia tra 1870 e il 90. Duplice azione, per cui egli è reputato due volte maestro, nell'arte e negli studî. Quanto

all'arte, egli mosse dall'Alfieri, dal Foscolo, dalla letteratura civile del principio del secolo; poi affermò l'ingegno suo in poesie ove l'affinità spirituale con poeti stranieri si manifesta in forme schiettamente personali, benchè fedeli alla tradizione classica. Alla quale tornò per inclinazione nativa, poichè classico è in lui il senso della vita, della natura, della storia. E se ne valse per combattere i traviamenti del romanticismo italiano, il « manzonismo degli stenterelli » e l'impoverimento delle forme di prosa e di poesia: rinnovando nelle prime la vigorìa muscolosa e arguta del Giordani e del Tommasèo; ridonando alle seconde solidità metrica e stile non meno alto e robusto del pensiero. Riuscì a introdurre stabilmente nell'uso moderno le severe forme metriche de' Greci e de' Latini; trattò argomenti politici, storici, di affetto e di fantasia; infuse nuovo sangue nella poesia italiana, e oscurò la fama di tutti i suoi coetanei.

Procede dal suo esempio e dalla sua azione riformatrice la famiglia dei poeti viventi; i quali, discostandosi dal vecchio dilettantismo improvvisatore e corrivo, hanno rinnovato l'austera purezza delle forme antiche, ringagliardito lo stile, sollevato l'animo a una severa e virile contemplazione del vero. Se fa eccezione il Rapisardi, poeta fantastico che più s'avvicina al Prati, e rimane solo in disparte Arturo Graf, romantico tedesco in forma di classico italiano, tutti quanti son poeti riputati oggi in Italia hanno avuto a maestro il Carducci, pure svolgendone in vario modo gl'influssi: Giuseppe Chiarini e Olindo Guerrini accostandosi a esemplari lirici d'oltr'alpe; Severino Ferrari e Giovanni Pascoli vagheggiando i modi della poesia popolare; Guido Mazzoni ravvivando tra noi con fine grazia la poesia domestica; Giovanni Marradi verseggiando con corretta esuberanza di melodia; Gabriele D'Annunzio rifacendosi via via alle forme del Dugento e del Rinascimento. Il Marradi, il Pascoli e il D'Annunzio sono i poeti che oggi suscitano in Italia maggiore ammirazione e aspettazione. Intorno ad essi e agli altri scrittori ancor giovani e fecondi, a cui l'avvenire aprirà forse nuove vie di lavoro e di gloria, non è lecito avventare giudizî sommarî.

Come si conviene in un'età dominata dallo spirito scien-

inteso e gustato oggidì, cioè non come rievocazione degli eventi storici, ma degli effetti ch'essi produssero ne' costumi e nel vivere privato de' nostri padri.

Altri non pochi poeti e prosatori egregi vivono a questi anni; ma, pur con tanti autori e libri d'innegabile valore, non è l'arte letteraria quella che può vantare maggior pregio tra noi nello scorcio del secolo. Se in quanto alle scienze l'Italia può gareggiare con le nazioni straniere, queste forniscono all'Italia il maggior numero delle sue letture amene. Il meglio del nostro lavoro letterario negli ultimi trent'anni è negli studî di critica storica e di filologia.

Francesco De Sanctis seppe, con stupendo acume d'ingegno, interpretare esteticamente le grandi opere letterarie del passato, rifacendo con analisi poderosa il lavoro interiore che le produsse. Ma non bastava quest'opera d'intuizione geniale ai bisogni del moderno spirito positivo, il quale vuole applicato anche alle scienze morali il metodo delle scienze naturali. Noi dovemmo rifare la nostra storia letteraria con paziente germanesimo, ricercando nei documenti la formazione dell'opera d'arte, i suoi elementi di materia e di forma, le sue derivazioni dal passato e le sue parentele prossime e remote. Anche di tale severo rinnovellamento degli studî filologici fu maestro il Carducci, il quale, con Alessandro D'Ancona e Adolfo Bartoli, addestrò i giovani alle indagini critiche e insegnò loro, con mirabili esempî, come i fatti letterarî s'abbiano a investigare e a giudicare. Il lavoro compiuto in questo senso è già enorme. Basta a farne testimonianza la collezione del *Giornale storico della letteratura italiana* di Francesco Novati e Rodolfo Renier, che ne' suoi 36 volumi accoglie una ricchissima suppellettile di studî speciali e registra tutto quanto scrissero in servigio della coltura storica nazionale Domenico Comparetti, Pio Rajna, Arturo Graf, Francesco D'Ovidio, Isidoro Del Lungo, Bonaventura Zumbini, Graziadio Ascoli, Giovanni Mestica, Francesco Torraca, Tommaso Casini, e più altri maestri, il cui lavoro è valorosamente continuato da giovani studiosi sparsi per le scuole e per le biblioteche d'Italia. Il moltiplicarsi delle società storiche regionali, il diffondersi di riviste e pubblicazioni erudite, la fondazione dell'Istituto storico italiano e

l'apertura degli Archivî Vaticani, atto insigne del pontificato di Leone XIII, hanno validamente promosso il rapido incremento dei nostri studî storici. Dei quali è oggi reputato principe Pasquale Villari, indagatore sagace non meno de' mali presenti che delle passate vicende d'Italia.

IV.

Conchiudendo, le opere più grandi, originali e vitali della nostra letteratura appartengono al principio del secolo, nè furono poi più superate. Dal 1830 in poi essa divenne esclusivamente nazionale e occasionale, strumento di guerra contro gli stranieri e gli oppressori, e non ha più per noi valore se non di documento storico. Ottenuto il suo fine con l'unità e l'indipendenza della patria, la letteratura non ritrovò più tra noi un indirizzo sicuro; si sviò dietro agli esempî stranieri per tutti i sentieri dell'arte, e, per necessità di tempi, più che di arte ebbe valore di studio.

Ora i tempi condannano senza pietà all'oblio le opere che non hanno più ragione d'essere e gli autori che scrissero troppo. Della seconda metà del secolo, in cui si fecero pubblicazioni innumerevoli, resteranno molti saggi d'arte cospicui, ma non uno forse di que' grandi libri che, rappresentando il genio di un'età, vivono nelle età venture. La posterità non ha tempo di rileggere e di trascegliere; essa ricorda soltanto le opere capitali, intere, caratteristiche, le quali hanno per l'arte l'importanza di avvenimenti storici decisivi.

I posteri leggeranno per curiosità o per istruzione molti libri del secolo XIX. Ma tre soli libri esso impone all'ammirazione perpetua dell'avvenire, alla quale hanno titolo soltanto le creazioni sovrane, le conquiste dell'arte, che, al pari delle conquiste scientifiche, non si pèrdono mai. E sono i *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, i *Canti* di Giacomo Leopardi, e..... la *Divina Commedia* di Dante, che nei secoli precedenti ebbe sì studiosi e cultori, ma che soltanto il secolo XIX ha fatta sua, illuminandola di tutta la sua luce intellettuale, illustrandola con tutto il suo sapere storico e

filologico, ponendola come fondamento della coltura letteraria nazionale e come emblema del genio d'Italia in faccia al mondo: poichè oggi, al cadere del secolo, per opera del secolo, l'autore italiano più diffuso, più studiato e più ammirato è Dante Alighieri.

(Dal numero secolare dell'*Illustrazione Italiana*, 30 dicembre 1900).

III.

MEMORIE BOLOGNESI *

Al principio del regno di Umberto I, Bologna parve per alcuni anni la capitale letteraria d'Italia. Benchè non sia esistita mai quella « scuola bolognese » di cui favoleggiarono irosamente, nelle ultime polemiche memorabili, gli amici del Rapisardi e quelli del tardo romanticismo, la vecchia città della glossa aveva in quel tempo di speranze e di promesse il vanto di dare all'Italia i libri più nuovi, di ospitare tra le sue mura gli scrittori che attiravano con più intensa curiosità l'attenzione universale e suscitavano le discussioni più ardenti in tutta la penisola. Venivano di là i volumi poetici del Carducci, dello Stecchetti, del Panzacchi; veniva anche di là il nuovo entusiasmo per la musica del Wagner, a cui prima, tra tutte le città italiane, Bologna s'era spontaneamente convertita, mentre Milano fischiava, e le altre ignoravano. Nicola Zanichelli era il primo editore d'Italia; e dalla sua bottega, sotto le logge del Pavaglione, che era come il « nobile castello » dove s'accoglievano a certe ore gli spiriti magni, uscivano i volumetti elzeviriani, dalla copertina gialla, con le *Odi barbare*, con l'*Ode alla*

* GIULIO PADOVANI, *A vespro, memorie di università e di giornalismo.* — Bologna, 1891.

Regina d'Italia, coi *Postuma*, con gli scritti polemici del Guerrini e del Chiarini, mettendo a rumore i campi del verismo e dell'idealismo, recando per tutta la nazione leggente un fremito di giovinezza, di novità, d'ardimento fecondo, di cui Bologna tutta vibrava. Vi accorrevano i giovani da ogni parte; l'Università prosperava, accogliendo veneti e lombardi migranti da Padova e da Pavia; i caffè sonavano di voci dotte e inspirate; gli uomini più noti a Bologna erano dalle cento trombe della fama resi popolari dall'Alpi all'Etna. Quell'epoca di floridezza durò incirca dieci anni, ed ebbe il suo ultimo splendore nel 1888, quando accorsero a Bologna le rappresentanze variopinte e gravi di tutte le Università del mondo, per rendere omaggio alla « madre alma degli studî », all'Università principe che celebrava la festa del suo millennio, da quando l'antico Irnerio, nell'oscurità dei secoli selvaggi, vi aveva aperto la prima scuola di diritto romano, prima luce della civiltà italiana destinata a risorgere con vittoria sul mondo. Nessuno che sia stato nel giugno di quell'anno a Bologna potrà mai dimenticare quella festa maravigliosa, in cui la riconoscenza di tutte le nazioni incivilite levò a cielo la gloria dell'Università bolognese; la quale ai visitatori reverenti rispondeva per bocca del Carducci, del Gandino, del Ceneri, del Panzacchi. E noi, usciti da quella gloriosissima su tutte le scuole, sentimmo in quei giorni un orgoglio, una commozione, un affetto indicibile per le vecchie aule solenni che ci avean dato il sapere, per la vecchia città ospitale che aveva dato alla nostra adolescenza tante allegrezze, tanta operosità serena, tanto compiacimento d'esser giovani e d'essere italiani.

Dipoi mutarono i tempi, mancarono o invecchiarono gli uomini, cessò via via l'antico fervore di sentimenti e d'opere, e Bologna non fu più quella, tornò ad essere una tranquilla capitale di provincia, la più piccola, come altri disse, delle grandi città d'Italia, la più grande delle piccole. Ma de' suoi giorni migliori non periscono le memorie, a cui molti uomini, che ora sono maturi, si volgono con l'affezione un po' accorata che si serba sempre per la più bella tra le cose belle, la giovinezza.

Di quelle memorie è pieno il curioso libro che Giulio Pa-

dovani, giunto al vespero della sua giornata, pubblica presso quella stessa libreria Zanichelli, che fu il convegno prediletto degli uomini di cui egli aduna i ricordi aneddotici.

***

Giulio Padovani è un abile giornalista, un verseggiatore ingegnoso e un uomo di spirito. È redattore del *Resto del Carlino*, uno de' giornali più meritamente fortunati che sian sorti tra noi negli ultimi tempi; e, fuor del giornalismo bolognese, ha divertito mezzo mondo co' suoi *Travestimenti carducciani*, argutissima parodia delle più famose poesie del Carducci, che il poeta gradì come un omaggio spiritoso, dicendo: « Alle fortune che i miei versi hanno avuto, oltre il merito, ora si deve aggiungere quella della parodia; la quale è riconoscimento della poesia ». Ora il Padovani è fatto dall'età e dalle sventure sofferte un po' malinconico; ma il suo libro, benchè forse troppo personale, contiene dovizia di cose gaie e interessanti, esposte con quel brio corretto e saporito ch'è proprio dei buoni scrittori emiliani. L'Emilia in genere, Bologna in ispecie, è terra propizia allo scherzo che non morde, alla canzonatura che non offende: è non solo la patria adottiva del Guerrini e del Ricci, gli autori del *Balossardi*, ma anche di non so quanti giornali umoristici, fino all'*Italia ride*, tentativo sfortunato, ma onorato, di riprodurre tra noi il periodico artisticamente gaio, che i tedeschi hanno nella *Jugend*, nel *Simplicissimus*, ne' *Fliegende Blätter*.

Il Padovani, raccontando i fatterelli occorsigli fin dalla prima giovinezza, comincia dal R. Liceo Perticari di Senigallia, dove fece gli studî, e ricorda i bizzarri tipi di professori che gli toccarono; tra gli altri il professore d'italiano, « veneziano a tal punto, che anche dalla cattedra, quando gli avveniva di alzare gli occhi dal libro o dagli appunti che aveva davanti, era assolutamente incapace di mettere insieme quattro parole in italiano, o *in lingua*, com'egli diceva ». Il sottoscritto, che è stato maestro là dove il Pa-

dovani era stato prima scolaro, e ha tanti ricordi comuni con lui, può aggiungere che del suo vecchio concittadino e predecessore è degno di essere tramandato alla storia anche il metodo di spiegar Dante. Metodo semplicissimo. Il professore chiamava un alunno e gli diceva:

— *Lezi, caro.*

Quegli leggeva il passo da commentarsi.

— *Adesso spiega.*

— Ma, professore, io qui non ho capito.

— *Alora lezi la nota.*

— Ma, professore, qui non c'è nota che spieghi.

— *Alora vol dir che el testo xe ciaro, e andemo avanti.*

Così Dante era servito. E, dopo questo tipo comico di professore dei vecchi tempi, in cui si distribuivano le cattedre ai patrioti disoccupati e ai preti spretati, quanti altri, colti sul vivo, sfilano nel libro del Padovani! Studente a Pisa, poi a Firenze, infine avvocato e giornalista a Bologna, egli vide e conobbe tanti uomini illustri che riempiono di motti e di aneddoti le sue pagine: l'Aleardi, il Trezza, il Mantegazza, il Villari, Ferdinando Martini, il Carducci, il Filopanti, il Minghetti, il Guerrini, il Panzacchi, il Ceneri, gli Zanichelli. Con tanti elementi celebri e con tanti altri men noti od oscuri, *A vespro* è come una galleria umana, una spigliata cronaca cittadinesca, piacevole per tutti i lettori, deliziosa poi per chi visse in Bologna al tempo lieto. Che memorie, che immagini, che sensazioni dimenticate non si destano a questa lettura in noi che vi fummo studenti, che vi facemmo le prime prove della vita intellettuale!

Le impressioni avute da ragazzi tornano fresche, evocate dallo scrittore brioso. Rivediamo il Ceneri, spettrale nella toga maestosa, su l'alto pulpito della sua scuola; ricordiamo gli esami di Aurelio Saffi, una delizia; riudiamo il Gandino scomunicare chi pronunciasse *philosophìa* anzi che *philosòphia*, e il Carducci brontolare, vedendosi innanzi la scuola zeppa di uditori estranei: « Accidenti agli studenti di legge e agli sfaccendati! Sono stanco di far la prima donna! ». Ma molti di quegli uditori uscivano dalle lezioni con gli orecchi rossi e la mente in fiamme, perchè dal maestro nervoso e irrequieto avevano ascoltato la più alta parola che insegnasse

in Italia il culto dell'arte e della storia, l'entusiasmo meditato per la verità e per la libertà. Oh lezioni indimenticabili! Oh indimenticabili passeggiate de' tramonti estivi, fuor di Santo Stefano, nel vasto giardino galeotto, donde si vedeva Bologna sorgere dal piano irta di torri, stampando il suo bizzarro profilo di città medievale su l'orizzonte infocato! Luigi Mancinelli, con l'orchestra poderosa, inondava la dotta città di grandi armonie, e spargeva fiumi di Beethoven e di Wagner ne' teatri, nelle sale, nei giardini. Pochi fortunati assistevano alle prove generali nella lunga sala del Liceo e, a ripensarci, odono ancora il volo de' suoni tra le scialbe mura su cui pochi lumi rischiaravano i ritratti de' maestri col parruccone o col codino, il viso gentile del Mozart e il cipiglio del padre Martini, le effigie de' grandi morti che parevano sgranare gli immobili occhi nell'ombra sopra le figure degli uditori accoccolati sulle seggiole di paglia, immobili pur essi come que' morti illustri, sopraffatti dall'incanto della musica, nella vecchia sala che conserva gli echi di tutta la più bella musica del mondo. Quante lezioni salate per assistere a quelle prove! E nell'albe di giugno, quando si studiava tutta notte, lo giuro, per gli esami, i nostri volti impalliditi si levavano dalle sudate carte, udendo salire dalla strada la voce di qualche garzone di panattiere, che, uscito dal forno col suo paniere in capo, andava cantando:

Udite, conti e prenci del Brabante!

Que' garzoni bolognesi avevan fatto da comparse nel *Lohengrin* e avevano naturalmente imparato a memoria quei canti così chiari e così belli, che tanti elegantissimi cretini non sono mai riusciti ad afferrare. Bologna era la città della musica, della poesia e dell'amore: cara città dei nostri vent'anni, che non potrà mai uscirci dal cuore, coi suoi maestri degnamente illustri, con le sue donne di cui disegnavamo le figure gentili ne' sonetti dell'*Ehi ch'al scusa!*, co' suoi amici accoglienti e affettuosi, fedeli amici che conserviamo quando di tutti quei tesori della giovinezza fuggita non ci resta oramai altro che la memoria e..... la laurea.

Aprile, 1901.

IV.

GIOSUÈ CARDUCCI *

Presa la laurea nel 1856, alla Scuola Normale di Pisa, il Carducci aveva fatto un breve e interrotto tirocinio d'insegnamento al ginnasio di San Miniato al Tedesco e al liceo di Pistoia, quando Terenzio Mamiani, ministro dell'istruzione nel primo Governo italiano, gli offerse la cattedra all'Università di Bologna. Aveva allora venticinque anni e non era noto se non per le *Rime* giovanili, contro cui s'era fieramente avventata la critica fiorentina, e per i volumetti della collezione diamante del Barbèra ch'egli aveva curati, premettendovi gli studî, ora divenuti classici, su l'Alfieri, su Lorenzo de' Medici, sul Giusti. Salito su la cattedra bolognese, non la lasciò più; ed ora l'Università, di cui è il massimo vanto, festeggia il suo quarantesimo anno d'insegnamento. Maestro anche di altera modestia e di semplici costumi, il Carducci non vuole cerimonie ufficiali nè pompe accademiche, e probabilmente non gli daranno poco fastidio gli osanna e le turibolazioni che in prosa ed in versi saliranno a lui, cui tanto ripugna di essere adulato quanto gli è sempre ripugnato di adulare. Le amplificazioni retoriche su l'uomo e sul suo

* GIUSEPPE CHIARINI, *Giosuè Carducci,* impressioni e ricordi. — Bologna 1901.

quarantesimo anno di servizio santo di giubilazione e quasi di necrologia anticipata; mentre il Carducci, superata la grave malattia che lo minacciò, è tornato con nuovo vigore al suo ufficio, che tutti gli auguriamo di non lasciare prima d'altri quarant'anni. Da troppo tempo egli è avvezzo alla universale venerazione degli italiani per poter gustare come onori nuovi gli omaggi che gli vengono da ogni parte in quest'occasione; e non è sì stanco vecchio da lasciarsi ringraziare come chi ha finito l'opera sua; e sa troppo bene che quello di glorificare un grande è sospirato pretesto ai piccoli per pompeggiarsi nella sua luce.

Tuttavia, giunto a quel balzo della vita donde l'uomo si rivolge indietro a raccogliere tutta la visione del suo passato e, misurando il cammino che ha percorso, misura anche più giustamente che mai quanto valore abbia avuto per lui l'esistenza, il Carducci deve sentire nelle onoranze che gli si rendono un'attestazione di riconoscenza nazionale che a nessun uomo, per quanto consapevole della sua grandezza, potrebbe riuscire indifferente. Altro è essere grande per il proprio ingegno, altro è essere riconosciuto grande per i beneficî recati altrui col proprio volontario e tenace lavoro.

Ora, come ingegno letterario, se il Carducci ebbe lungamente a soffrire e a lottare, se fu da prima combattuto, amareggiato e persino svillaneggiato da avversari d'ogni peggiore specie, fu di poi così ampiamente ristorato dalle vittorie memorabili che riportò ancor giovine, dall'entusiasmo sempre crescente che lo circondò nell'età matura, dalla gloria salda e certa ond'è cinto nella vecchiaia, che non può, in verità, lamentarsi della sua sorte e del suo paese. Non accade ricordare quanti altri sommi scrittori abbiano avuto nell'opinione dei loro coetanei fortuna troppo impari al merito. Il periodo delle grandi battaglie politiche e letterarie del Carducci, va, mettiamo, dal 1860 al 1880; ma dal 1880 in qua non sorsero più, si può dire, contrasti al suo primato. Tutto il regno di Umberto I fu un'età di splendore per il

poeta della rivoluzione: l'animo suo, pacificato, si conciliò con le istituzioni della patria e si volse con serenità augusta, scevra di passione, alla contemplazione del passato, al sentimento della storia umana e nazionale. Non uno de' suoi tentativi è fallito; non uno dei suoi scritti di prosa o di poesia è passato senza entrare immediatamente nel patrimonio della nostra coltura superiore. L'edizione delle sue opere complete fatta dalla casa Zanichelli, se attesta il vasto, molteplice, indefesso lavoro del Carducci, attesta pure che gli italiani non vogliono lasciarne perdere nemmeno i frammenti sparsi, e in ogni volume riconoscono un documento indispensabile alla storia intellettuale d'Italia nella primavera della sua libertà.

Si legga il libro di «impressioni e ricordi» sul Carducci che Giuseppe Chiarini ha messo insieme nella presente occasione, e si veda se carriera di scrittore poteva essere ai tempi nostri, non dico più piana, chè allora sarebbe stata una poltroneria, ma più nobilmente travagliata e finalmente felice. Al pari del Verdi, il Carducci ha potuto mettere in pratica il sapientissimo consiglio di Victor Hugo: *Ami, cache ta vie et répand ton esprit.* La sua vita privata, custodita dall'intimità famigliare, è trascorsa semplice e pura: e, se fu contristata da dolori inseparabili dall'umana sorte, non fu mai guasta da agitazioni esterne, nè immolata alla sterile e vana curiosità della moltitudine. Ma intanto lo spirito dello scrittore si spandeva nel pieno della vita nazionale, dovunque era in Italia senso di poesia e culto di studî, agitando, incitando, educando. Mentre l'uomo viveva appartato e tranquillo, la sua parola concitata era argomento di discussioni infinite; il professore di Bologna diveniva cittadino di tutte le cento città, presente a tutti gli intelletti colti, eloquente a tutti i cuori giovanili. Il libro del Chiarini, che raccoglie opportunamente saggi critici già noti su le poesie del Carducci, dai *Levia Gravia* alle *Terze odi barbare,* si chiude con uno scritto sintetico in cui l'autore non vuol riconoscere una «biografia, per quanto minuscola, del poeta», ma solo «una specie di ritratto letterario, o, come dicono, medaglione». Nella composizione di questo volume, opera di un critico maestro e di un amico fedele senza idolatria, si

rispecchia in qualche modo la fortuna del Carducci. Da prima le audacie, le polemiche, le vittorie conseguite non meno per fatica di arte che per altezza d'ingegno; poi il lavoro riposato e sereno, confortato dal consentimento universale. I primi saggi ci richiamano l'ardore battagliero dell'età giovanile, il fremito che ci scosse tutti leggendo, meditando, ripetendo a memoria i *Levia Gravia*, i *Decennalia*, le *Nuove Poesie;* indi la gran contesa delle *Odi barbare*, la curiosità appassionata con cui s'accoglieva ogni scritto polemico del Carducci, le cui *Confessioni e battaglie* ebbero per tutti noi interesse superiore a quello d'ogni romanzo più vago; poichè egli era per la generazione nuova il poeta nella maggior significazione del termine, cioè rappresentante della comune anima, assertore possente e fedele di quel che una epoca sente come reale e vagheggia come ideale. Ogni grande poeta dovrebbe potersi chiamare, come lo Shelley, per cui il Carducci scrisse l'ode sovra ogni altra stupenda, *Cor cordium:* non di tutti i cuori, ma di quelli eletti in cui maturano più intense le commozioni proprie dell'età e maturano i suoi affetti più fecondi. «Ammiratore delle virtù repubblicane nel tempo antico, — scrive il Chiarini, — ammiratore della rivoluzione francese nell'età moderna, democratico per sentimento e per principio, egli ha tutte le aristocrazie dell'uomo veramente superiore, l'aristocrazia dell'ingegno, della virtù, dell'eroismo, della bellezza, dell'arte, cioè un'attrazione istintiva verso tutte le cose e le azioni belle, grandi, forti, generose, ed un aborrimento egualmente istintivo di tutte le loro contrarie, un odio feroce di ogni ingiustizia, di ogni oppressione, di ogni falsità, di ogni volgarità: la falsità e la volgarità sopra tutto lo rivoltano, siano pure poste in alto, anzi quanto più sono in alto....». Amico del Carducci sin dall'adolescenza, compagno suo e commilitone strenuo, il Chiarini aduna le memorie più care e più rare nel «medaglione» con cui termina il suo libro, e in cui la biografia del Carducci si trova già stabilita in tutte le sue parti importanti, e con essa l'esatta cronologia delle opere e la loro ragion letteraria: lavoro prezioso nella sua candida forma, e tale che non può essere trascurato da chi voglia, oggi e domani, conoscere pienamente e genuinamente il

Carducci. Meglio, cento volte meglio questo sobrio profilo, di tutte le retoriche apoteosi a cui il Carducci, come ogni altro grande, va soggetto, e di cui la sua austera coscienza letteraria non può sentire alcun compiacimento.

***

Come poeta, dunque, poca gioia egli ha oramai degli elogi unanimi; ma un altro compiacimento deve sentire in questi giorni, più caro forse al suo cuore perchè più intimo e profondo: quello di sapere che i suoi quaranta anni d'insegnamento non son passati indarno, e che agli studenti d'oggi si unisce per ringraziarlo un'intera generazione d'italiani, i quali hanno appreso da lui a leggere e a scrivere. Tutta l'opera del Carducci è magistrale, ed esercitò su le lettere italiane, alla fine del secolo XIX, un'azione così intensa, da non potersi paragonare se non a quella che prima aveva esercitato il Manzoni, non solo su le forme dell'arte, ma su l'uso e il gusto della lingua letteraria.

Venuto su quando l'Italia cominciava a vivere una e libera, in un momento che sarebbe parso così propizio e che fu invece così disadatto al fiorire di una grande letteratura, il Carducci mirò con ogni suo fatto a ripristinare il culto della grande tradizione nazionale, restaurò il metodo degli studî, le forme dell'arte e insieme il gusto dello stile. Allo scrivere fiacco e sciatto dei sedicenti manzoniani, allo «stil nuovo borghese» del tempo suo contrappose l'esempio di una prosa che, mentre era viva e moderna, perchè franca da ogni artificio scolastico e liberamente improntata dal carattere personale dello scrittore, s'avvicinava al tipo classico del Foscolo, del Giordani, del Tommaseo, e rinnovava tra noi il senso tradizionale dell'idioma illustre, della compostezza signorile, della bella eloquenza. Quel tale «bagno freddo di filologia» in cui il Carducci giovine severamente s'immerse, e a cui invitò poi tutti i giovani, temprò il suo gusto dell'arte mirabilmente. Egli ne trasse ben altra conoscenza della lingua che non avessero gli stenterelli da lui derisi, e ben altra ricchezza di modi, costrutti e volgimenti sintattici che non

usasse fra noi dopo il 1860; e diede alla prosa solenne e alla quotidiana un nerbo, una varietà, una sonorità, un colorito, che la fecero parere quasi un'arte nuova, più vicina alla poesia, più conforme al gusto della generazione novella che crebbe con intendimenti estetici più fini e più dotti di quelli a cui aveva obbedito la letteratura nell'età della rivoluzione.

Il tono della forma letteraria si elevò, lo studio della parola, sentita nel suo valore etimologico e storico, si affinò tra noi grandemente. Anche troppo, qualche volta. Il maestro della elocuzione decorosa e del buon gusto rinnovellato nel senso della tradizione classica ebbe seguaci eccessivi, i quali, sapendo tanto di meno, vollero fare di più, e diedero nell'enfasi retorica, nella pedanteria, nell'ostentazione dell'arcaismo e del latinismo: pompe esteriori, non moderne, non sincere, che il Carducci medesimo condannò sdegnosamente, come segni di un detestabile ritorno ai peggiori vizî letterarî dei secoli andati.

Dalla sua azione riformatrice procede tutta la famiglia de' poeti viventi, fuori del Graf, del Rapisardi e del Fogazzaro. Ma nessuno degli scolari s'è avvicinato al maestro nel sentimento profondo della storia e della tradizione. La sua passione dominante è «il desiderio vano della bellezza antica»; il sogno supremo della sua mente è «l'isola risplendente di fantasia nei mari», dove le creature del genio umano vivono eterne, dove l'epopea greca e la germanica, la tragedia di Sofocle e quella dello Shakespeare hanno il loro limbo d'immortalità. E il Carducci è cuore dei nostri cuori specialmente in quanto esprime la condizione delle più nobili anime moderne, innamorate insieme del passato e dell'avvenire, travagliate nel presente come chi non sa ancor bene ove si rivolga e si fermi, avvinte sempre da un affetto e da un rammarico ai fantasmi stessi che il loro pensiero fa con alacre studio dileguare, colpite da tante dubbie cose nuove che le respingono mal loro grado alla vana tenerezza per ciò che non è più, al rimpianto dell'integrità primitiva in quanto alla vita, e, in quanto all'arte, di quella che il Rajna disse l'unità primordiale della poesia.

E dalla sua azione di studioso procede in gran parte la moderna storia letteraria. Dopo le inutili divagazioni dei

vecchi critici orecchianti, dopo le geniali intuizioni del De Sanctis, che non potevano più bastare al moderno spirito positivo, conveniva applicare anche alle lettere il severo metodo critico di cui si vantavano padroni i tedeschi, e rifare la storia della letteratura nazionale ricercando nei documenti la formazione dell'opera d'arte, i suoi elementi di materia e di forma, le sue derivazioni dal passato, le sue parentele prossime e remote. Di tale rinnovellamento degli studi filologici si fece autore il Carducci, insieme con Alessandro D'Ancona e con Adolfo Bartoli: addestrò i giovani alle indagini critiche, insegnò loro con mirabili esempi come i fatti letterari si abbiano a investigare e a giudicare. Nella storia della coltura italiana il commento al Petrarca, l'edizione del Poliziano, gli scritti sul Parini son pietre miliari, che segnano la via sicura della filologia italiana.

Con la parola e con la penna, il Carducci è stato effettivamente maestro ai migliori: senza di lui non si capirebbe un'acca della nostra letteratura dal 1870 in poi. Il metodo scolastico, la lingua, lo stile, i metri, persino l'ortografia contemporanea, persino la forma dei testi e i frontispizi dei libri sono stati foggiati da lui. Come non vi è nel mondo civile chi non sia in qualche modo scolaro del Taine, così non vi è in Italia chi non sia in qualche modo, diretto o indiretto, scolaro del Carducci, giacchè, disse bene giorni addietro il D'Annunzio a Bologna: « per quarant'anni egli ha inteso i suoi sforzi a risollevare l'arte e la letteratura in concetto e dignità d'una potenza della nazione, ed a persuadere che l'operosità e la felicità di un popolo sono nel pensiero che dirige e rinnova, nello svolgimento indipendente delle alte idee umane e nella coltura superiore ».

I quarant'anni d'insegnamento del Carducci sono quaranta fecondi anni di vita nazionale: festeggiarne il compimento è riconoscere quanto di più nobile e sano ha acquistato l'Italia rigenerata nella sua letteratura. Il Maestro non ha bisogno che gli si dicano queste cose; ma deve essergli dolce sapere che, da presso o da lontano, i più giovani pensano a lui non solo con l'ammirazione che spetta ai grandi della storia, ma con la gratitudine che spetta ai benefattori della vita.

Aprile 1901.

V.

EDMONDO DE AMICIS

I. « La carrozza di tutti ».

Gli abitanti e i visitatori di Torino, che ne' dodici mesi del 1896, per usanza o per occasione, per bisogno quotidiano o per capriccio di un'ora, salirono sui tranvai (1) delle quindici lunghissime linee che solcavano la città, e si fecero trasportare in questo o in quel punto di essa, dove li chiamavan gli affari, il dovere o il piacere, non sapevano che, in mezzo ai loro compagni del breve, ma pur vario e avventuroso viaggio, c' era un passeggero curioso, il quale li osservava attentamente ad uno ad uno, spiava nelle loro sembianze e negli atti loro il segno di quel ch'essi andavano facendo o pensando, e notava giorno per giorno quanto aveva veduto, per poi comporre della materia da loro inconsciamente offerta un libro vasto come la città e minuto come un quadretto in miniatura, nel quale essi tutti sarebbero comparsi quasi in una serie di fotografie istantanee, per

(1) Così si dice da tutti in Italia, così scrive il De Amicis. E fa benissimo, checchè possa parerne a certi professori di lingua, i quali s'immaginano di poter disciplinare e castigare dall'alto della lor cattedruzza, la lingua dell'uso vivo e universale.

essere conosciuti e anche giudicati dal maggior numero di lettori che abbia scrittore vivente in Italia.

Ritto su la piattaforma o seduto nell' interno, Edmondo De Amicis studiava la rapida commedia umana che si svolge nella carrozza di tutti, lungo il suo andare e venire che dura continuo dall'alba a notte alta e che costituisce «nella circolazione generale della vita cittadina una circolazione più rapida, e quasi una vita volante al disopra di quella della popolazione che cammina». Uno spirito acuto e arguto, nato fatto per vedere quella commedia di mille scene e per ritrarla al vivo; un intelletto aperto a tutte le manifestazioni della civiltà moderna e pronto a far sua propria la vita interiore così dei potenti come degli umili, a penetrare ne' più varî modi dell'esistenza sociale; un cuore grande e tenero, a cui pare che tutte le miserie e tutte le debolezze umane si rivolgano per averne un sorriso di conforto e di indulgenza; una penna maestra, che sola, dopo quella del Manzoni, sa adattare la lingua letteraria all'intelligenza di tutti e insieme elevare la lingua parlata a dignità di lingua letteraria; tutte le forze ben note del nostro scrittore più umano, più semplice, più meritamente popolare concorsero a formare il nuovo libro, che, se avrà in tutta Italia la medesima fortuna de' suoi fratelli, a Torino dev'essere accolto con quella festa cui si accoglie l'amico che meglio sa far valere presso gli altri ciò che è più famigliare e caro a noi.

***

L'arte del De Amicis mostra di aver seguìto il cammino ch'essa seguì sempre tra i popoli giovani e tra gli scrittori a cui fornirono materia non i libri altrui, ma le cose della vita. Da prima egli cercò soggetti di narrazione nell'ambiente suo proprio, ma ingegnandosi di farlo più bello, più poetico, più simile al suo primitivo modo di sentire; indi uscì ai paesi lontani, ai costumi che sembravano degni di studio per ciò solo che erano stranieri, e s'addestrò a descrivere luoghi, a descrivere uomini, a descrivere secondo l'impressione

Parigi e Londra, l'Olanda e l'Oriente; finchè l'intelletto, maturo oramai alla più difficile di tutte le discipline, quella di osservare e di rendere il vero, non sentì più il bisogno di peregrinare per esercitarsi, ma si raccolse nello studio delle cose prossime, della vita paesana, e volle saggiarne anche la storia. Si ebbero così *Gli Amici*, *Alle porte d'Italia*, *Sull'Oceano;* e a poco a poco, in quest'ultimo libro e in quelli più famigliari ancora che seguirono, cominciò nella dipintura della vita sociale a farsi sentire la riflessione su le condizioni sue, l'amarezza di molti dolori non prima avvertiti, la fede crescente nella dottrina di un partito che condanna tutto l'attuale assetto della società civile. Fattosi pensoso più che non fosse mai stato, il De Amicis non esce più dalla sua città per dettare un libro. Dianzi le scuole popolari, adesso la carrozza di tutti forniscono ricca materia alle sue note, che ne' soggetti più speciali e apparentemente più angusti si fanno sempre più sottili. Se Saverio De Maistre non avesse scritto il celebre *Viaggio attorno alla mia camera*, credo che il De Amicis finirebbe un giorno a scriverlo lui.

In tali lavori d'analisi spicciola e di pronta osservazione gli soccorre quella che è la facoltà principe del suo ingegno, e che troppi critici più burbanzosi che intelligenti non hanno saputo o voluto riconoscere: l'attitudine cioè a ricavare da un fatto anche minimo, che sfugge all'attenzione comune o che ai più non dice nulla, una quantità di idee, di immagini, di associazioni mentali che qualche volta paiono minuzie inutili o amplificazioni artificiose, ma che il più spesso producono nel lettore l'effetto raro e mirabile di rivelargli in nuova forma cose che gli dovrebbero essere note, e alle quali egli stupisce, leggendo, di non aver mai pensato. A tale facoltà preziosissima si vorrebbe che il De Amicis accoppiasse una maggior potenza di sintesi, e che da tante osservazioni particolari ed episodiche si levasse a disegnare le linee maestre della vita. Ma sembra che egli si appaghi del suo còmpito d'artista, e lasci al lettore la cura di indurre dai fatti accortamente narrati le idee generali, solo suggerendo quelle che più gli stanno a cuore per mezzo di accenni a' sentimenti suoi propri. I quali tutti si riassumono nella alta bontà per cui il De Amicis può essere fatto segno agli

scherni delle anime gelide o de' così detti intellettuali disumanati a forza d'intelletto, ma sarà sempre rispettato e amato pur da chi lo censuri come scrittore o come socialista: la profonda bontà che vuole vivere ed espandersi tra gli uomini erranti per la selva selvaggia del mondo, e che si afforza di speranza, s'adorna di gentilezza e parla il linguaggio della sincera morale cristiana ad una società come la nostra, che cristiana non è se non di nome.

***

La Carrozza di tutti è un libro che non dovrebbe leggersi continuatamente, ma un po' a spizzico, perchè con tanto sfilare di macchiette fuggenti, di scenette quasi istantanee, di considerazioni occasionali moltiplicantisi per dodici capitoli intorno a un argomento solo, può ingenerare un'impressione di monotonia. A rimuoverla è manifesto che il De Amicis si è adoperato con tutti gli accorgimenti d'autore in cui è scaltrissimo: afferrare subito l'attenzione del lettore, presentandogli fin dal primo capitolo un gruppo di personaggi interessanti, che torneranno a quando a quando più tardi e formeranno quasi le fila maestre nella trama rada del libro: mescere gli episodi tristi ai lieti, il motto piacevole alla esclamazione di pietà: trar partito dal mutare delle stagioni e dalle ricorrenze annuali per dare a ciascun capitolo un interesse nuovo; farsi offrire dalle circostanze stesse del racconto il destro di descrivere questa Torino dell'amor suo, nei tipi più spiccati del popolo e nella bellezza men celebrata delle prospettive.

Nessun'altra città d'Italia poteva offrirsi al De Amicis più opportuna per il suo soggetto. Torino è grande quanto occorre perchè il pubblico vi si rinnovi ne' singoli luoghi e vi mostri l'aspetto della moltitudine sconosciuta, nella quale l'osservatore scopre singolarità e novità imprevedute; ma non è grande tanto che non vi si possano seguire costumi e ritrovare abitualmente persone di conoscenza. E poi, a differenza dalle città antiche, ove i secoli hanno lasciato un retaggio immobile di monumenti sovrani, essa non opprime

la vita moderna con le memorie del passato, e nelle sue strade eguali e diritte l'attenzione si volge più agli uomini che agli edifici. Ma se il passeggero non vi trova i diletti estetici che formano l'incanto di Venezia, di Firenze, di Roma, basta ch'egli alzi gli occhi per essere ricreato dalla bellezza invidiata dei viali fiorenti, dei giardini frequenti, delle piazze e delle vie stesse, la cui ampiezza signorile non lascia penetrare nell'animo del cittadino il fastidio dell'angustia e dell'oscurità; e a consolarsi della povertà artistica basta ch'egli guardi in capo alle strade, verso i colli disposti lungo la riva destra del Po a guisa di uno sfondo incomparabile a cui tutta la città si protenda nel suo amore della luce e del verde, sui quali l'aria brilla così dolce e accogliente, mentre i quartieri popolosi dispaiono affondati nella nebbia; o verso le alpi sublimi, muraglia austera che chiude l'orizzonte e trae seco l'occhio e l'anima alla serenità del cielo.

Tutti questi elementi di vita locale dànno al libro del De Amicis una simpatica impronta di sanità subalpina, per cui esso piace in tutta Italia come a tutti gli italiani piace Torino per la sua nitida e quadra struttura, per la sua modernità scevra di volgarità, per i suoi costumi tanto più civili quanto men rumorosi.

Italiano poi, riccamente e genuinamente italiano nella forma è questo libro di prosa agile, pittrice, amorevole, in cui si versano tesori di lingua, quali solo forse il De Amicis possiede oggi tra noi. Che evidenza in certi rapidi tocchi descrittivi, ne' dialoghi colti a volo, nella rappresentazione dei gesti, degli accenti, delle fisonomie espressive; che mirabile uso di parole inaspettate, d'una efficacia nuova, per indicare tante cose comuni a cui noi non badiamo nemmeno o non sapremmo dare un nome! Dall'*Oceano* in qua, la lingua del De Amicis s'è fatta sempre più copiosa e sicura, il suo periodare più solido, il suo stile più eletto. Non che vi manchino le lungaggini, le cincischiature, le iterazioni che vi si notavano in passato; ma son molto più rare, e lascian luogo a pagine così felici che qualunque prosatore vivente potrebbe invidiare. S'ha un bel gridare alla superficialità e alla frivolezza; s'ha un bel dire che il De Amicis è un illustratore dei luoghi comuni; ma niuno può sottrarsi

al fascino di simpatia che emana da tutto il suo stile, così onesto, così piacevole, così simile a quel che è lo scrittore nella conversazione famigliare. Egli ci fa sorridere e intenerire e pensare come gli piace. Perchè chiedere di più ad un autore del suo genere; perchè insistere nella critica arcigna quando è così bello spianare la fronte e lasciarsi condurre da lui in giro per la città, a osservare la vita degli altri, che è poi la nostra stessa vita di tutti i giorni?

Parrebbe anzi che nella *Carrozza di tutti* il De Amicis si sia proposto di riuscire più facile e popolare che mai, secondo che del resto il soggetto medesimo richiedeva. Avrà dunque il nuovo libro favore pari a quello onde furono accolti gli altri consimili di lui? Direi di sì, a giudicarne da certe critiche acide che se ne odon fare, le quali suonano identiche a quelle che certi critici fecero sempre delle più fortunate opere del De Amicis. I soliti lodatori del passato, gli adoratori della letteratura solitaria, non sanno proprio perdonare a lui le dieci e le cento mila copie de' suoi volumi. Non par vero, ma ci sono ancora di quelli che soffrono di veder rotta per un tale scrittore la tradizione classica del letterato italiano, spiantato compassionevole a cui la patria dà fama con fame; e si direbbe che rimpiangan sempre i tempi aurei e leggiadri della nostra letteratura, quando Dante ramingo campava dell'altrui cortesia, il Boccacci e il Machiavelli invecchiavano nella miseria, il Parini languiva nel bisogno, il Leopardi cercava invano di che guadagnarsi la vita, e il Manzoni moriva rovinato.

Dicembre 1898.

II. « Memorie ».

Usciva, or fa l'anno, la *Carrozza di tutti*, suscitando la curiosità universale e le discussioni che accolgono sempre l'opera nuova di un maestro; e il De Amicis, folgorato dalla più crudele delle sventure, se n'avvedeva appena. Da quel tempo la nobile testa dello scrittore è piegata nella tristezza;

l'uomo, il padre s'è chiuso nel suo insanabile dolore e volge pensieri che forse non saranno mai noti altrui. Tornerà a lui la serenità, se non la felicità, poichè così vuole la vita; e in tanto dolore l'alto ingegno si sarà fors'anco temprato a cimenti di arte a cui non si sarebbe indotto nella lieta fortuna. Intanto, nel raccoglimento dello spirito che gli anni e i casi richiamano agli affetti del passato, egli si compiace di riunire gli scritti minori sparsi qua e là negli anni scorsi, con alcuni altri inediti: pagine a cui diedero materia viaggi, uomini e vicende; narrazioni tratte dal vivo dell'esperienza; saggi e ritratti che la penna copiosa tracciò rapidamente e che ora l'autore ritocca con la cura affettuosa che si pone intorno a ciò che fu caro non solo a noi, ma ai nostri più cari, e che divien quasi sacro per i ricordi sacri che racchiude.

Tre nuovi volumi del De Amicis può così annunziare la casa Treves: uno di *Memorie*, che ora esce in luce; uno di letture per i ragazzi che s'intitolerà *Ricordi d'infanzia e di scuola;* uno di conferenze e discorsi, che avrà il bel titolo di *Pagine parlate.*

È giusto che uno scrittore come il De Amicis non lasci disperdere e dimenticare le sue operette varie, che rimarrebbero quasi tutte sepolte nelle collezioni di giornali vecchi, a cui nessuno pone più mente, e da cui forse un giorno qualche indiscreto le caverebbe fuori per raccoglierle arbitrariamente e ristamparle. E il De Amicis è scrittore di tal natura che le virtù dell'arte sua e del suo carattere morale possono apparire anche in una pagina sola. La descrizione della più semplice cosa, il racconto del più piccolo aneddoto, l'espressione del sentimento più comune può divenire tra le sue mani una gemma. E con le gemme si fanno monili e collane preziose.

Il primo e più importante volume comprende quattro gruppi di scritti vari: *Memorie giovanili*, *Memorie di viaggiatori e d'artisti*, *Memorie d'oltralpe e d'oltremare*, *Memorie sacre.*

Si va dalle gaie memorie dell'adolescenza, ebbra di spe-

ranze, ai lutti dell'afflitta maturità, e nella rappresentazione delle cose si riflette l'esistenza dell'uomo. Quanto mutate son quelle; quanto mutato è questo, non nella bontà e nello ingegno, ma nella disposizione dell'animo che già sente declinare l'arco della vita e vagheggia il suo bene più nel passato che nel futuro! Con che maravigliosa evidenza esprime il De Amicis questo suo sentimento dell'età che passa per una generazione, che si rinnovella per l'altra, quando dice del confronto che la sua mente instituisce ad ogni passo tra questa nuova Torino, placida nel suo svolgimento di grande città regionale, e la vecchia Torino capitale, agitata nell'opera di rifare l'Italia, nel cui àmbito ancora angusto tutte le energie d'Italia convenivano e ribollivano!

« E anche nelle strade, nei crocicchi dove nulla è mutato,
« mi par che ci sia un gran mutamento. In che? Non nelle
« forme delle case, non nei colori, non nell'aspetto delle bot-
« teghe, di cui riconosco le insegne; non nelle cose, insomma.
« Sarà, anzi è certo in quello che le cose mi dicono. Allora
« i muri, gli alberi, le botteghe mi dicevano: — Avanti,
« coraggio, bel giovanotto; vedrai, sentirai! Ah, che mara-
« viglie! — E ora mi dicono; — Hai veduto, eh? Hai sentito?
« Che famosa burla! — Ah case, piante, botteghe bugiarde!
« E vedo bene che continuano a promettere e a mentire ad
« altri, lo vedo dall'aria ridente con cui le guardano tutti i
« passanti che hanno gli occhi vivi e i baffetti neri come
« allora io li avevo. Sì, quello che mi mette tristezza è il
« mio fantasma di sedici anni, che mi si para davanti a ogni
« canto, e che va va, con la fronte alta e con la chioma al
« vento, come se lo aspettasse in fondo a ogni strada un
« trono d'oro; e vedendolo, e sapendo che si va a spezzare
« il capo in un muro, son tentato d'agguantarlo e di dirgli
« in faccia la verità cruda..... Tentato soltanto, peraltro. A
« che pro? Ha detto bene un gran pensatore: — La dispera-
« zione è ancor più semplice della speranza. — Quando s'è
« ben pensato o ripensato, quello che si può fare di più
« sapiente da noi con la gioventù è di continuare a promettere
« e a mentire, come le cose ».

⁂

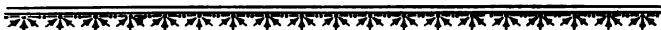
Che maniera di scrivere, eh, signori del rinascimento latino! Che roba borghese, senza latino, senza greco, senza francese decadente, senza italiano fossile! Piace a tutti, la gustan tutti! — Ah, in verità, quando si legge questa prosa bella, questa prosa onesta, questa prosa italiana, in cui non si adultera la vita, nè si sofistica la lingua, nè si mentisce l'animo, vien voglia di buttar fuori dalla finestra, come fa il saggio piovano dei libri che hanno spiritato Don Chisciotte, fuori dalla finestra o al fuoco tutti i libri di falsa psicologia, di falsa arte, di falsa estetica che ci si vogliono gabellare per saggi della grande letteratura italiana risorta; specchietti per le allodole, ciurmerie di pedanti mediocri, da cui il pubblico, sempre ingenuo innanzi ai ciarlatani ben vestiti, si lascia miseramente canzonare.

Qui lo stile, nella sua semplicità sapiente, ha un incanto di poesia interiore che vien dall'anima dell'uomo e dalle cose, non dall'intarsio delle parole; e si snoda agile e vario dall'arguzia scintillante delle memorie giovanili alla gravità pensosa e accorata delle pagine in cui rivivono i cari estinti. E il bel periodo arioso, in cui le idee si muovono libere e armoniche come le frondi d'un albero al sole, ora suona vivido e morbido, dicendo cose famigliari; ora si spezza e crepita ne' contrasti del dialogo; ora acquista il vibrar lungo e il ritmo d'una strofe, con volgimenti e pause e cadenze simili a una musica velata, se risponde al gemito dell'animo. Udite:

« Oh quanto sei già lontano, figliuol mio: un figliuolo ch'io
« abbia avuto in un'altra esistenza, mi sembri, e in un altro
« mondo; in un mondo remoto, splendido, felice, donde io
« sia precipitato, folgorato nel capo, percorrendo in un at-
« timo quanto spazio separa due astri. Con l'ultimo tuo
« respiro è incominciata la mia vecchiezza; anzi, cessando
« tu di vivere, ho incominciato io a morire. E questo è il
« solo conforto che mi rimane. Ma amareggiato crudelmente
« anche questo; perchè il tempo, che mi sospinge verso te

« morto, m'allontana dai giorni in cui eri vivo; e ogni giorno
« mi par di perdere qualche cosa di te, ogni giorno mi pare
« che si stenda un velo di più sul tuo viso, e che si vada
« smorzando il suono della tua voce, come se crescesse col
« tempo lo spazio desolato che divide il tuo sepolcro dalla
« tua casa ».

Periodi che fanno venire i brividi a noi, poveri untorelli, che ci crediamo scrittori perchè scriviamo. Scrittore vero è questo che tanto vede e tanto sa dire e ancor più fa pensare; che tratta da signore grazioso la più schietta ed eletta lingua del suo paese; che domina irresistibile l'animo del lettore, e lo trae dove vuole, senza sforzo, al riso e alle lacrime. Riso aperto e verecondo; lacrime non mai prive di dolcezza. Carattere essenziale del De Amicis, oltre tutti i singoli pregi di questa o quella sua pagina, è l'umanità profonda, per cui egli parla a tutti gli uomini di ciò che tutti li diletta e li commuove, e ciascuno si riconosce in lui. Non è aristocratico nè popolare: è umano. Chi non sa di lettere ammira quel ch'egli dice; chi sa di lettere ammira come dice, l'arte non ostentata con isfoggio di appiccicature decorative, non fatta di belletto e di gioielli verbali, gemme di vetro; ma tanto connaturata al pensiero da non viverne mai disgiunta, e così acutamente dissimulata da parer l'espressione naturale, istintiva, definitiva delle cose.

Dicembre 1899.

VI.

EMILIO ZOLA

I. « Fécondité ».

Il libro che Emilio Zola scrisse durante il suo nobile esilio d'Inghilterra, dopo avere occupato per lungo tempo le appendici dei soliti giornali, è uscito, ahimè, anche in volume. Dunque ci vuol pazienza: bisogna sorbirsi queste settecentocinquanta fittissime, interminabili pagine; smaltire questa tegola, questo mattone, questo pane di piombo; e poi darne notizia al pubblico senza dire delle porcherie, ed esprimerne un giudizio senza venir meno all'alto rispetto ch'è nell'animo di tutti noi verso Emilio Zola, invitto atleta della verità e della giustizia. Tutte cose molto difficili.

***

Il prete Froment, che nel *Paris* gettò la tonaca e prese moglie, ebbe quattro figli, Giovanni, Matteo, Marco e Luca, ciascuno dei quali fu avviato a un'arte manuale, ed è destinato a bandire un nuovo vangelo. La tetralogia s'inizia con Matteo Froment, disegnatore di macchine agricole in una grande officina di Parigi. Egli ha sposato, ancor giovanis-

simo, Marianna, nipote povera del suo principale; e d'accordo con lei si fa apostolo ed esempio della prima virtù necessaria a rigenerare la Francia e il mondo, che è la fecondità.

A ventisette anni egli ha già quattro bimbi e campa a disagio col suo poco stipendio: non può sperare nella fortuna e sa che ogni nuova nascita segnerà per lui e per la sua famigliuola un passo di più verso la miseria. E tutto intorno a lui, tutte le condizioni della sua esistenza, tutti gli esempi delle altre famiglie a lui note, lo consigliano a metter freno, anzi termine, all'incessante fecondità del suo talamo. I suoi parenti, i suoi amici, i suoi conoscenti anche più lontani d'ogni classe sociale sono e si professano, diciamo così, malthusiani. Cupidi di ricchezza e ambiziosi di serbarla ad un unico erede; o avidi di piaceri e abbandonati alla vita mondana; o timorosi dell'avvenire e diffidenti di se stessi; o stanchi già della prole che hanno e ripugnanti dall'idea di crescersi carichi, pericoli e fastidî, tutti, tutti costoro s'astengono dall'aumentare la popolazione, che da cent'anni infatti non cresce in Francia, mentre cresce rapidamente negli altri Stati d'Europa. E le mogli, le sorelle, le figlie, le amiche di costoro li secondano, anzi li avanzano in codesta ripugnanza disumana; e per vizio, o per leggerezza, o per pregiudizio, o per prudenza, hanno tutte in grandissimo orrore la maternità. Se tuttavia qualche bambino vuol venire al mondo, o è soppresso in tempo, o è cacciato ne' trovatelli, o è affidato in campagna a una balia che lo lascia morire, o cresce malamente in casa, abbandonato a mani servili dai genitori incuranti, i quali già gli hanno infuso nel sangue i germi d'infermità che lo renderanno inetto a vivere, o destinato a soffrire, a delinquere, a procreare altri esseri ancor più miserabili. Così lo Zola, volendo additare le cause principali dello spopolamento della Francia, viene tracciando, per via di casi tipici, il quadro del malthusianismo quasi universale nel suo paese, e specialmente a Parigi, ove l'infecondità non sarebbe dunque determinata dalla nota legge dello Spencer, secondo la quale la potenza generativa scema a grado a grado coll'evolversi delle specie animali e col progredire della civiltà, ma sarebbe

prodotta da un basso calcolo di depravazione e di egoismo, per cui l'individuo non vuol più sacrificarsi alla specie.

E il quadro dei fatti e delle loro conseguenze riesce a dirittura orrendo. Tutte le frodi dell'amore che vuol eludere la natura e del matrimonio che vuol sottrarsi al suo fine; tutte le turpitudini e tutte le mostruosità della corruzione domestica; tutte le nefandezze occulte sotto le apparenze decenti e sotto il pubblico silenzio, fino all'incesto, fino all'infanticidio precoce e larvato, fino alle operazioni dell'ostetricia delittuosa e della chirurgia proibita; tutto quel che di più ignobile può essere nell'uomo e nella donna congiunti insieme, nella società che li protegge, nella scienza che li aiuta ad essere immondi e infecondi, tutto ciò è mostrato dallo Zola in tante narrazioni particolari che qui non si possono nemmeno accennare. E, anche dove l'immoralità non giunge fino al delitto e si contenta d'essere cautela, le conseguenze della sterilità voluta son sempre quelle: il perdersi del senso morale; la ricerca del piacere irresponsabile che corrompe l'uomo e la donna, che crea tra loro affetti pronti a tramutarsi in odio, rancore e schifo; il disgregarsi infine della famiglia, istituzione che non ha ragion d'essere se non provvede a formare le generazioni nuove.

In mezzo a tanto pervertimento de' suoi contemporanei, Matteo Froment è l'uomo semplice e sano che vive secondo le leggi dalla natura: procrea e lavora, non si lascia tentare dai pravi suggerimenti altrui, e quando non può più mantenere col suo stipendio la famiglia crescente, trova un vastissimo terreno incolto (a poche miglia da Parigi, figuriamoci!) da dissodare e da acquistare man mano: torna insomma alla terra, alla grande nutrice di tutti i vivi, e chiede alla fecondità sua l'alimento alla fecondità della famiglia. Così fa fortuna, e insegna ai suoi figliuoli a vivere come è vissuto lui. Crollano intorno le fortune delle famiglie disfatte dalla sterilità: chi aveva un solo figlio lo perde; chi ha corrotto la famiglia perisce abbandonato e rovinato; chi s'è dato al vizio ne impazzisce e ne muore. Soli si moltiplicano e prosperano i Froment, tutti sani, probi e laboriosi, e s'impadroniscono via via di tutti i beni che la gente

guasta viene perdendo. Qualcuno ne muore, qualcuno emigra in paesi lontani; ma son tanti, che presto si rimedia alle perdite, e i matrimoni giovani e le nascite frequenti fanno ben presto della famiglia Froment una tribù patriarcale. Matteo e Marianna giungono vegeti alla più tarda vecchiezza, e celebrano in ultimo le nozze d'oro radunando a un banchetto, nel podere ove la loro ricchezza è nata, tutta quanta la loro progenie. Hanno centocinquantotto discendenti, se vi piace, e trecento consanguinei. Manca uno dei figli, il quale è andato a colonizzare il Sudan; ma viene per lui un suo figliuolo nato in riva al Niger; e così stanno innanzi a' due vecchi, generati dal loro coraggioso amore, non soltanto i rappresentanti della Francia futura, ma quelli dell'Europa che spande la sua civiltà nei continenti lontani. « Ah! che l'eterna fecondità cresca sempre, che la semenza umana sia portata oltre le frontiere, vada a popolare lungi i deserti inculti, espanda l'umanità nei secoli avvenire, fino al regno della vita sovrana, signora alfine del tempo e dello spazio! ».

Tale è, nel suo scheletro, la nuova invenzione dello Zola. Degli elementi e degli argomenti ch'essa contiene potranno giudicare gli economisti, gli agronomi, i biologi, e specialmente i medici, chirurghi ed ostetrici. Dell'intendimento che l'autore s'è proposto nessuno può mettere in dubbio l'alta moralità, apprezzabile non soltanto in Francia, ma anche in tutto il mondo civile, specialmente nelle classi superiori, le quali non vogliono saperne di moltiplicarsi come gli straccioni. Dell'opera letteraria poi un giudizio sintetico s'esprime nella noia che ne accompagna e ne suggella la lettura; un giudizio analitico richiederebbe lungo discorso, ma non lunghe meditazioni.

Che il romanzo sia una forma d'arte buona a tutti gli usi, anzi una larva di arte letteraria adoperata a coprire ogni sorta di trattazioni morali, politiche, filosofiche, si vede da un pezzo. Che dunque lo Zola si sia valso anche stavolta

del romanzo per sostenere una tesi sociale, mostrando quanta semenza umana si sperda nella colpa e nel vizio, quanti bambini muoiano quasi per universale volontà, quanto deperisca la razza umana per tanti volontari impedimenti posti alla fecondità, che sola può ridare al mondo sanità e letizia e risolvere la questione sociale, non è maraviglia e si può ammettere. Ch'egli abbia torto o ragione, si può discutere. Ma che per propugnare una sua idea, per quanto giusta, egli abbia adoperato mezzi letterari imperfetti, grossolani, inefficaci, non si può negare da alcuno.

La composizione del suo quadro sociale è anzi tutto artificiosa e convenzionale, e per ciò poco persuasiva. Lasciamo stare quanto di inverosimile e talora anche di assurdo è in questa o quella parte della narrazione; ma da un capo all'altro del volume noi non vediamo altro che un'unica famiglia sana in mezzo a un mondo malato. Matteo Froment, per combinazione, ha tutti i suoi parenti e i suoi amici, in un modo o nell'altro, pervertiti: egli solo conserva il suo candore adamitico, e la sua sposa sola, nonostante l'eredità e gli esempi prossimi, sola fra tante donne d'ogni condizione, è contenta d'esser madre e d'allattare i suoi bimbi, come natura vuole. Il bello è che tutti codesti personaggi, uomini e donne, raccontano o lasciano vedere a Matteo le loro vergogne: egli è testimone perpetuo, necessario, onnipresente di tanti episodi stomachevoli, di tante depravazioni da cui egli solo va immune. E, naturalmente, a lui solo e a' suoi la vita mantiene tutte le sue promesse; tutti gli altri, gli sviati, i dissoluti, i malfattori son destinati alla ruina. La virtù premiata e il vizio punito, antica favola. O dov'è più il programma della letteratura naturalista? Questo e gli altri più recenti romanzi dello Zola sono nient'altro che apologhi morali, in cui ciascun personaggio ha ufficio di rappresentare una certa varietà psichica o sociale, e tutta l'azione è simbolica, e la conclusione è un inno alla felicità che, come tutti sanno, arriderà nell'avvenire al genere umano.

E anche tutto codesto artificio passerebbe, se fosse avvivato da molta genialità di fantasia e di stile. Ma qui lo Zola non è già più un artista: è (come si potrebbe dire in

italiano?) un *radoteur* insopportabile. Il suo scrivere s'è fatto stereotipo: sempre la stessa maniera di avviare l'azione e di svolgerla e di presentarne le scene; sempre le stesse immagini, le stesse frasi, persino gli stessi periodi. Se si facesse un confronto tra il vocabolario dello Zola, autore di *Une page d'amour*, della *Curée*, di *Germinal* e quello dello Zola autore di *Paris* e di *Fécondité*, credo si vedrebbe una differenza notevolissima: lo scrittore s'è impoverito, non ha più che pochissimi mezzi stilistici a sua disposizione. In tutto questo libro, Matteo e Marianna fanno sempre la medesima cosa, e lo Zola ripete sempre le medesime parole: « Essi creavano, fondavano, figliavano. E nei due anni se-« guenti furono ancora vittoriosi nell'eterna battaglia della « vita contro la morte, per quest'accrescimento continuo « della famiglia e della terra fertile, che era quasi la loro « esistenza stessa, la loro gioia e la loro forza. Il desiderio « passava a fiammate, il divino desiderio li fecondava, « grazie alla loro potenza d'amare, d'esser buoni, d'esser « sani..... ». Queste testuali parole si ripetono, nella sola parte IV, otto, dieci, dodici volte; una cosa da far scappare la pazienza ai santi. Altro che le frasi tematiche del Wagner! A forza d'essere dimostrativo e probativo, il romanzo diventa opera di pura fantasia poetica; ed è continuo e stridente il contrasto tra il crudo verismo del reale che ritrae e la vaga enfasi dell'ideale che propugna.

Certo, lo Zola conserva il suo pregio principale: la ricchezza e l'esattezza d'informazione. Ma non conserva più gusto nè misura. Un giornale, pubblicando certe sue confidenze fatte a un *reporter*, affermò ch'egli prepara a parte a parte lo schema del suo lavoro così che non ha mai bisogno di rileggere quel che ha scritto prima, nè di pensare a ciò che scriverà dopo. E dev'essere proprio vero. In *Fécondité* ci sono almeno cinquanta pagine che lo Zola avrebbe tagliato via, se si fosse dato il disturbo di rileggere e ritoccare. Invece, in questo sviluppo meccanico, quasi automatico dell'azione; in queste pitture di personaggi schematici; in queste scene forzatamente allacciate insieme, lo stile non tiene più alcuna virtù di vita e di eleganza propria, e si appaga di esprimere sommariamente, superficialmente, quel

che l'autore vuol dire. E là dove l'invenzione acquista un carattere di grandiosità poetica o di tragica terribilità, nei passi dove il grande scrittore dovrebbe manifestarsi, si avverte un certo ansimare della frase che si gonfia per sonar forte, una indeterminatezza vacua di parola, una prolissità che da sola tradisce il lavoro frettoloso e non riveduto.

Oramai, lo Zola può trattare in ciascun suo libro un argomento diverso, ma il libro che scrive è, letterariamente, sempre quello: un falso romanzo costruito sopra uno stampo invariabile e scritto in un certo modo invariabile. In *Rome*, in *Lourdes*, c'era ancora di bello la descrizione minuziosa e poderosa, che tutto dice e tutto fa capire; ma in *Fécondité* non c'è altro che una dipintura fittissima di mali veri contrapposta a un'unica eterna scena di bene immaginario, una lungaggine continua, uno sciogliersi di drammi ributtanti che non riescono a commovere. Fotografia e statistica molta, arte poca e stanca. *Fécondité* non aggiunge dunque nulla alla rinomanza letteraria di Emilio Zola; accresce forse i suoi meriti di scrittore che pone l'ingegno in servigio della patria e dell'umanità bisognosa di rimedi e di speranze. Ma per tal gloria, dopo l'eroica difesa del capitano Dreyfus, lo Zola non ha bisogno di scrivere così lunghi romanzi. Non tutte le fecondità sono benefiche.

Ottobre, 1899.

II. « Travail ».

Dopo aver descritto nella lunga serie dei *Rougon-Macquart* la società borghese nel pieno del suo trionfo, durante il secondo Impero; dopo aver mostrato nel cicletto delle *Trois villes* la decadenza insanabile delle istituzioni su cui si regge la società presente, Emilio Zola continua nel nuovo ciclo de' *Quattro Vangeli* a rivelare il verbo della trasformazione

sociale, e a vaticinare, anzi, per dire col Manzoni, a narrare il futuro. Addio romanzo naturalista, specchio indifferente della realtà, senza « deformazioni » arbitrarie dello scrittore! Per opera appunto di colui che, con la dottrina e con l'esempio, volle farne la storia naturale degli uomini fondata su documenti positivi, ecco che il romanzo ridiviene fantastico, allegorico e apostolico. La grande rivoluzione moderna che, cominciata nel secolo XVIII politica e borghese, s'è tramutata nel XIX in sociale e democratica, torna a valersi delle armi antiche, anche in letteratura. Il romanzo di critica, di propaganda e di auspicio che già servì al Rousseau, al Diderot, al Voltaire per dare il crollo al mondo vecchio, serve ora allo Zola per dare il crollo al mondo presente; ed egli ripete nelle sue pagine i ragionamenti di que' suoi antecessori, ci dà l'impressione di rileggerli un po' ammodernati. Uno solo, sempre quello, è il tema: rifare volontariamente, razionalmente la vita umana, secondo una nuova interpretazione della natura e della storia, secondo una nuova teorica del consorzio sociale. È passato un secolo e mezzo; son seguìti tanti rivolgimenti e sconvolgimenti: il mondo sembra mutato da così a così; ma *plus cela change, et plus c'est la même chose.*

***

Al primo vangelo, *Fécondité*, tien dietro il secondo, *Travail.* Nemmeno questo ha ombra di somiglianza coi sacri libri di cui porta il nome: i quali, oltre ai loro pregi divini, hanno anche l'umano inestimabile pregio della brevità. Con libri prolissi, massicci, interminabili come questi, può darsi che lo Zola prepari la felicità dei posteri, ma intanto ammazza i contemporanei, senza discrezione.

Il nuovo evangelista è Luca, figlio di quel prete Froment che nel *Paris* gettò la tonaca per far famiglia, e fratello di quel Matteo che in *Fécondité* ebbe così vertiginosa copia di discendenti. Ma non serba alcun rapporto con la sua famiglia: è un personaggio schematico, solo, astratto: è l'eroe moderno, l'intermediario tra capitale e lavoro, l'ingegnere.

Càpita per caso, chiamato da un amico, a Beauclair, centro d'industrie metallurgiche, nel momento in cui sta per finire un lungo sciopero di fucinatori che vogliono aumentato il salario. Sono a Beauclair due fucine: l'una, la maggiore, appartiene a Boisgelin, tipo del capitalista ozioso, buontempone e parassita, ed è diretta da Delaveau, la cui moglie, avida di piaceri, tresca col principale; l'altra, la minore, appartiene a Jordan, scienziato assorto nello studio di nuove applicazioni dell'elettricità all'industria, e condotta con metodi vecchi da un ingegnere vecchio. Le campagne circostanti, divise tra molti piccoli proprietari sempre in lite tra loro, non producono più quanto occorre al paese; alla crisi industriale si aggiunge la crisi agricola: operai e contadini sono egualmente bisognosi, malcontenti, irrequieti.

Appena giunto, Luca assiste a scene di fame e di paura, di pietà e di follia, visita le officine, discorre con gli operai e coi padroni: e, in tempo di due giorni, ha veduto le due facce di questo mondo infame, la miseria iniqua degli uni, la ricchezza velenosa degli altri. « Il lavoro mal pagato, spregiato, distribuito ingiustamente, non era più che una vergogna e una tortura, mentre avrebbe dovuto essere la nobiltà, la salute, la felicità stessa dell'uomo ».

Di qui l'idea e la missione dell'apostolo. Egli si inspira alle dottrine socialiste del Fourier, all'idea della solidarietà umana, che deve togliere di mezzo le iniquità prodotte dall'egoismo, dalla separazione di funzioni economiche le quali dovrebbero esercitarsi concordemente nell'unità nell'organismo sociale. E per ciò offre a Jordan di dirigere la sua fonderia, trasformandola secondo un suo piano di associazione delle tre forze produttrici: il capitale, l'intelligenza, il lavoro.

Comincia dunque l'esperimento di socialismo pratico, l'organizzazione ideale dell'industria, e la fonderia rinnovata da Luca accoglie i perfezionamenti moderni, ammette gli operai alla partecipazione degli utili, si circonda di scuole, di magazzini cooperativi, d'infermerie. Ma queste istituzioni modello, mentre non contentano da prima gli operai, suscitano contro Luca le ire di tutti i danneggiati e gli offesi: bottegai, negozianti, proprietari, a cui dànno mano tutte le

autorità costituite. Beauclair indìce guerra al sovvertitore dell'ordine economico; la calunnia si scatena, l'odio minaccia; e quando egli esce incolume da un processo intentatogli, grida di morte e pietre sono scagliate contro di lui dal popolo medesimo, dal « caro e triste popolo che non vuole essere salvato ». Sembra che l'esperimento comunista fallisca sotto l'esecrazione universale, quando quell'infernale moglie dell'ingegnere Delaveau, la quale vede in Luca il peggior nemico della sua dissolutezza dorata, lo denuncia ad un operaio brutale, dalla cui moglie è amato, e gli procura una coltellata nella schiena.

Cambiamento a vista. Il sentimento pubblico si rivolta; la fortuna abbandona l'industria del capitalista per riversare tutti i suoi favori su quella del socialista; intorno al nuovo centro operaio creato da Luca si trasformano tutte le altre industrie del paese; la cooperazione guadagna tutti gli interessi con l'evidenza de' suoi beneficî. E finalmente avviene la catastrofe. L'ingegnere Delaveau, per punire l'egregia coniuge, appicca il fuoco alla sua casa e vi perisce, mentre le fiamme purificatrici distruggono tutta la fucina dello stolto Boisgelin, distruggono la ricchezza iniqua, distruggono in una notte tutto l'organismo economico presente.

Allora, nella terza parte del romanzo, si svolge l'età dell'oro. Restituita la proprietà alla comunione dei lavoratori, intorno a Luca sorge il mondo nuovo, la benedetta città dell'amore, della pace, del lavoro redento. Passano anni ed anni; nel popolo libero le coppie giovani formano famiglie, oh Dio quante famiglie felici; e la scuola trasforma presto i fanciulli in uomini perfetti, applicando il principio della nuova morale: « Non ci sono nell'uomo passioni malvage, non ci sono che energie, perchè le passioni son tutte forze stupende, e si tratta unicamente di utilizzarle per la felicità di tutti e di ciascuno ». Beauclair, intanto, s'è anch'essa trasformata tutta quanta. Non ci seno più nè uffici, nè tribunali, nè esattorie, nè prigioni. Sola rimane, in mezzo alle nuove case della felicità, la vecchia chiesa cadente: e una bella mattina crolla anch'essa sul capo dell'ultimo prete che dice l'ultima messa. Gli uomini redenti dal comunismo evolutivo non sanno più che farsi della religione, essendo tutti

saggi, buoni, sani, lieti, virtuosi e quasi immortali. All'ultimo Jordan, che non ha mai lasciato di studiare su l'elettricità, trova modo di ricavare questa forza onnipotente dal calor solare, senza combustioni intermedie: e allora anche il lavoro umano, limitato alla sorveglianza delle macchine, perde ogni gravezza, e il genere umano di Beauclair dà la piena immagine del paradiso in terra. Nel frattempo, in tutto il resto del mondo, da cui Beauclair è segregato come se fosse nella luna, la guerra è morta, la rivoluzione socialista e anarchica è fallita, tutti i metodi violenti sono stati vinti dall'evoluzione comunista, placida, agevole, liscia strada alla felicità universale. E questo frattempo, se non vi dispiace, è di cinquanta o sessanta anni. In mezzo secolo, il gran problema è risolto a perfezione. Dalla giovinezza alla vecchiaia, Luca Froment ha rigenerato l'umanità.

Porre in un solo libro la questione sociale, in tutti i suoi aspetti ed elementi, e darne la soluzione ultima e piena, è impresa che non si vede come possa entrare nel cervello di un uomo. Eppure lo Zola l'ha tentata, ed ha creduto di riuscirvi scrivendo un altro romanzo che muove dalla vecchia maniera naturalistica per finire in una specie di fiaba allegorica. Rimane così soddisfatta la sua duplice tendenza all'osservare minuto e al concepire grandioso. Ma la rappresentazione rigorosa del vero e la visione poetica della sorte umana son due elementi che non si fondono in una bella armonia, non serbano le proporzioni giuste e contrastano malamente fra loro, perchè lo scrittore sacrifica il buon gusto alla tesi e smarrisce il senso della misura, che è quanto dire il senso stesso dell'arte.

In questo *Travail*, la prima parte è piena di descrizioni minuziose, le solite descrizioni tecniche in cui un bottone ha la stessa importanza di un occhio; la seconda, che costituisce propriamente il romanzo, è ricca di movimento drammatico e di scene potenti, come quella di Fernanda che va a denunciare Luca al marito della candida Josine, e ne ri-

mane stranamente vittima; la terza è un viaggio in Utopia così puerilmente ingenuo e fiabesco, così lungo e pesante e noioso, da stancare anche il lettore più invasato delle idee che lo Zola propugna. In tutto il libro, poi, i caratteri dei personaggi appaiono tipici, immobili, lignei: qualunque cosa accada, Luca è la bontà intelligente e operosa, Jordan è la scienza, Boisgelin è il capitale ozioso, Josine è l'amore libero, Fernanda è la corruzione divoratrice. Così sono schemi sociali, non uomini vivi, il maestro, il prete, l'ufficiale, i proprietari, i bottegai, gli operai; così è un'allegoria voluta l'intreccio dei casi per cui la vecchia società industriale perisce e la nuova sorge e fiorisce. Conviene anche osservare che lo Zola riesce a scrivere qualcuna delle sue antiche pagine vibranti di forza e di passione quando narra i casi della vecchia società putrida; ma quando si abbandona alle fantasie della felicità futura, riesce lo scrittore più falso, più smorto, più tedioso che si possa vedere. È destino che l'uomo non possa in alcun modo rappresentarsi ragionevolmente la felicità. Delle loro miserie, diceva il Foscolo, gli uomini si consolano con una facoltà concessa loro dalla provvida natura: l'immaginazione. Ma troppo se ne consola lo Zola. Il quadro ch'egli fa del mondo rigenerato in cinquant'anni è inverosimile, è così patentemente assurdo, che finisce con ottenere l'effetto opposto a quello che si propone.

Maggio, 1901.

III. «Vérité».

Non rende lieve omaggio alla memoria di Emilio Zola chi legga intero il suo ultimo libro, *Verità*, che compare ad un tempo nel testo originale e nella versione italiana: terzo romanzo del piccolo ciclo dei «Vangeli», destinato a rimanere incompiuto. Piccolo il ciclo, ma grossi e massicci oltre ogni

misura i volumi che lo compongono. I due precedenti, *Fécondité* e *Travail*, avevano già stancato il lettore; quest'ultimo lo opprime indicibilmente, per ragioni comuni a quegli altri e per ragioni proprie. Eppure, dei tre, dovrebbe essere il più interessante, perchè nella storia che vi si racconta è adombrata quella della questione Dreyfus, in cui lo Zola ebbe sì gran parte, guadagnandosi in tutto il mondo l'ammirazione riconoscente che si tributa ai grandi propugnatori della verità e della giustizia. Qui egli avrebbe dovuto trovare gli accenti sovrani della sua eloquenza, qui l'arte sua avrebbe dovuto segnare il massimo della sua originalità, se è vero il detto del Leopardi che, quando gli scrittori ragionano di cose proprie, avendo l'animo fortemente preso e occupato dalla materia, « non mancano mai di pensieri nè di affetti nati da essa materia e nell'animo loro stesso, non trasportati da altri luoghi, nè bevuti da altre fonti ».

Sembra invece che lo Zola, appunto perchè in questo libro voleva raffigurare casi noti a tutto il mondo come appartenenti alla sua stessa vita d'uomo e di scrittore, si sia studiosamente imposto di non introdurre nel racconto alcun elemento personale, quasi pensando che fosse inopportuno o superfluo adoperare mezzi letterarî proprî là dove bastava oramai l'eloquenza vittoriosa dei fatti. Volle dunque semplicemente, storicamente, umanamente narrare, in guisa che i fatti soli esprimessero ciò ch'egli espresse con passionato ardore nelle fiere pagine scritte in difesa dell'innocente condannato. Con ciò credette forse di tener fede al vecchio canone del naturalismo, che l'opera d'arte ha da rispecchiare la realtà oggettiva, senz'alcuna « deformazione » introdottavi dall'individualità dell'artista. E certo fece un atto di austerità di cui ben pochi sarebbero capaci, e in cui noi troviamo un nuovo argomento di reverenza verso lo scrittore potente, il quale rinunzia quasi alla sua potenza per non volgere l'arte sua ad esaltar se medesimo. Ma il preconcetto naturalistico e la dignitosa verecondia dello scrittore non hanno giovato all'opera d'arte. Essa è riuscita istruttiva sì, ma fredda, smorta, pesante, con effetto troppo inferiore alla commozione intensissima che agitò il mondo per la questione Dreyfus.

Qui, in *Vérité*, abbiamo la questione Simon. In una borgatella immaginaria della Francia c'è questo Simon, maestro elementare ebreo, bravissima persona, d'aspetto poco simpatico, ma d'animo grande, a cui sono naturalmente avversi i clericali avversi all'insegnamento laico e liberale. Egli ha raccolto in casa sua, per carità, un nipote di sua moglie, Zeffirino, ragazzetto sveglio e buono, che è stato battezzato e va a scuola dei così detti Ignorantelli. Una sera che Simone è tornato tardi da una gita nei dintorni, Zeffirino nella sua stanzetta solitaria rimane vittima di un'immonda violenza, e la mattina è trovato morto, strangolato, con la bocca tappata da un batuffolo di carta con cui l'assassino gli ha impedito di gridare. Accorre gente inorridita. Si trova che il batuffolo di carta è formato da un vecchio pezzo di giornale e da un modello scolastico di calligrafia, dal quale solo si può trarre qualche indizio per iscoprire il reo del delitto nefando. Ma il primo degli accorsi che esamina quel modello è un astutissimo prete. Su l'angolo del foglio c'è il bollo dei Fratelli delle scuole cristiane. Il prete strappa copertamente quell'angolo rivelatore e lo porta via. Così il vero colpevole, ch'è appunto uno di quei Fratelli, sfugge all'accusa, e i preti trovano modo di far comparire e credere autore del duplice delitto nientemeno che il maestro Simon, lo zio amorosissimo della vittima. Calunniato, egli non si perde d'animo; arrestato, confida nella giustizia. Mentre i preti riescono a volgere a' suoi danni l'opinione pubblica, c'è però un uomo che conosce la sua innocenza e sospetta la verità, al cui trionfo anela da quel momento con indomabile costanza.

È questi Marco Froment (il terzo « evangelista »), maestro elementare egli pure in un paese vicino. Fratello di pensiero e di propositi con Simon, convinto che dagli uomini di chiesa non possono aspettarsi se non opere d'errore e d'iniquità, Marco indaga, interroga, riflette su gli uomini e su le cose, man mano che la guerra dei preti contro l'innocente si slarga e diventa guerra aperta alla scuola laica e al liberalismo; poi entra direttamente, perdutamente a combattere contro coloro in cui ravvisa i nemici implacabili della civiltà, della verità e della patria.

Da allora, nel capoluogo e ne' paesetti circostanti, le differenze dei partiti si tramutano in passioni faziose. Da una parte le mene degli ecclesiastici risoluti a nascondere per sempre il delitto di un dei loro e a stabilire il loro dominio su le coscienze; dall'altra la resistenza dei pochi liberali, che ben presto si trovano disgiunti, oppressi, sgominati dalle male arti dei chierici e sopraffatti dall'opinione pubblica che il sentimento religioso trascina nell'errore. Si fa il processo, con false testimonianze, con falsi procedimenti, con ingerenze illecite, e Simon è condannato. La Chiesa trionfa, la potenza dei preti aumenta a dismisura. Essi sanno però che Marco non s'acqueta e non dorme: per ciò si fa più atroce contro di lui la lor guerra, penetra nella sua famiglia, lo priva della moglie e della figliuoletta, lo circonda d'insidie. Ma egli, per quanto soffra, resiste, e insieme con un fratello di Simon lavora pazientemente per l'infelice deportato negli ergastoli di Caienna. Si trova « un fatto nuovo », si ottiene la revisione del processo e un nuovo giudizio. Ancora una volta le male arti sviano la giustizia e determinano una nuova condanna, ma mite e vergognosa, alla quale tien dietro prestamente la grazia. Simon se ne va a lavorare altrove con suo fratello. Marco resta a combattere contro i nemici della verità.

Fin qui, come si vede, la storia di Simon adombra quella del capitano Dreyfus, e le persone che ne furon parte, Esterhazy, i generali, Picquart, Paty de Clam, i periti, l'avvocato Labori, i magistrati, i giornalisti, lo Zola stesso compaiono adombrati in altrettanti personaggi del romanzo. Ma non sono che ombre, e non possono accendere in noi le commozioni straordinarie che ci suscitò il fatto vero. Tra questo e il romanzo la disparità è troppo grande, e si sente ad ogni pagina. Il capitano Dreyfus era un ufficiale accusato d'aver tradito la patria: delitto enorme, che colpiva nella sicurezza e nell'onore la nazione intiera. Il maestro Simon è accusato di un immondo assassinio: delitto comune, che può appassionare la curiosità pubblica ma non tocca alcun pubblico interesse. Rimpicciolito così l'argomento, scema tutto il valore dei personaggi e dell'azione. Il caso nefando ma mediocre avviene in un ambiente mediocre. Non più

Parigi, che vuol dire la Francia tutta, ma due o tre villaggi; non più uomini pubblici, alti ufficiali, personaggi celebri, ma piccola gente di campagna, maestri elementari, donnicciuole, pretucoli. Nel quadro piccino queste figure piccine hanno importanza solo in quanto rappresentano qualche cosa di generale; e, per quanto avvedutamente tratteggiate, non vivono se non come simboli delle opinioni, delle tendenze, delle forze e delle debolezze del popolo francese. La maggior di tutte, quella di Marco, contiene l'allegoria più significativa, perchè rappresenta un'idealità dell'autore.

Marco è la personificazione del libero pensiero, che, sgombrata da sè ogni idea religiosa, muove sicuro e lieto all'acquisto della verità che sola merita questo nome, cioè della verità scientificamente dimostrata. È maestro in un villaggio, ma tutto pensa e tutto sa, la filosofia, la storia, la politica; e fa il maestro per la passione d'insegnare il vero, senza il quale una nazione non può essere prospera nè civile nè progressiva. Per ciò combatte sopra tutto il cattolicismo, « l'imbecillità di ciò ch'esso insegna, l'ipocrisia delle sue pratiche, il pervertimento del suo culto, la sua azione mortifera su le donne e sui fanciulli, il danno ch'esso reca alla società intiera »: lo combatte come chiesa e come religione che trae le nazioni alla decadenza, alla miseria, all'inferiorità civile. Ma come lo combatte? Con l'esempio della virtù laica e con l'insegnamento elementare. Il primo è una cosa bellissima; il secondo è insufficiente. E lo Zola era stranamente illuso se credeva che le « cognizioni », cioè il sapere positivo e scientifico, bastino a spegnere il sentimento religioso. Pare che, come il Voltaire, egli pensasse che la religione è stata inventata dai preti per signoreggiare gli uomini con la soggezione all'invisibile. Quindi, debellati i preti, la religione è distrutta. Ecco la conclusione a cui arriva il romanzo.

Romanzo realista, sebbene simbolico, nelle prime tre parti, in cui si svolge la lunga lotta di Marco Froment contro gli ecclesiastici, o degli ecclesiastici e delle loro vittime contro di lui; storia piena di episodî, di incidenti e di personaggi che in un articolo non si potrebbero nemmeno numerare. Qui il maneggiatore di moltitudini, il dipintore d'uomini, il conoscitore acuto della società fa sue belle prove: commuove

affetti, sviluppa intrecci, scioglie intrighi. E riesce nel suo intento di rappresentare l'attitudine delle varie classi del popolo di Francia innanzi al prepotere del clericalismo ammantato di amor patrio, di entusiasmo per l'esercito, di culto delle tradizioni storiche e di più altri travestimenti politici. Ma la sua prosa ha un andar lento ed eguale che addormenta: è sempre quella, una forma che direi meccanica di espressione. Non vivi scatti di sentimento, non baleni superiori dell'idea: ma dialoghi e descrizioni tutti fatti ad un modo, digressioni e ricapitolazioni che si ripetono via via con una monotonia desolante, tale da far pensare che l'autore non rileggesse mai quello che aveva scritto, e continuasse a scrivere senza ricordarsene. Egli riempie oltre cinquecento fittissime pagine per narrare cose e suscitare idee che Anatole France ci ha fatte sentire con ben altra vivacità, con ben altra virtù di persuasione, in que' suoi rapidi scorci dell'*Histoire contemporaine*, che debbono rimanere come saggi classici dell'arte letteraria moderna.

Il guaio è che in *Vérité*, come in *Fécondité*, come in *Travail*, libri foggiati tutti su uno stesso stampo, alla parte reale segue la parte ideale, e al romanzo rappresentativo tien dietro una specie di fiaba fantastica. In *Travail* abbiamo veduto un Froment che, in tempo di cinquant'anni, riesce a trasformare la travagliata società moderna in un paradiso di beati. In *Vérité* vediamo quest'altro Froment che, in tempo di quarant'anni, riesce a vedere non solo la giustizia trionfante, ma anche la religione cattolica sbandita dal suo paese, e il popolo francato da ogni superstizione e restituito alla libertà del pensiero. Alla fine del romanzo, Simon ritorna .al paese, dove per pubblica ammenda gli è donata e intitolata una casa, e nel bel mezzo della festa, con musiche, rappresentanze e discorsi, il vero colpevole, il chierico infame, confessa ad alta voce il suo oramai antico delitto. Un nubifragio s'abbatte sul paese e fa crollare l'ultima chiesa rimasta aperta, mentre un fulmine uccide l'ultimo prete celebrante e gli' ultimi fedeli. E la repubblica sociale ha già tolto via ogni distinzione di classi, e la Francia è rigenerata, prospera e felice in eterno per la « integrale istruzione gratuita di tutti i suoi cittadini ». Chi non capisce bene,

legga il romanzo: ci troverà il programma completo della riforma scolastica da cui lo Zola si riprometteva tanti miracoli.

Così colui che aveva descritto i mali della società moderna con rigore quasi scientifico, e s'era poi fatto cercatore del meglio come ogni onest'uomo che dalla conoscenza del reale rimbalza alla speranza dell'ideale, finiva con vagheggiare un suo sogno di perfezione e spiccava il suo volo al bel paese d'Utopia. Le ultime parti de' suoi ultimi romanzi, in cui è fantasticamente costruita la società felice dell'avvenire, vanno considerate soltanto come atti di desiderio e di speranza. Non sono concezioni ragionevoli nè opere d'arte: sono la ricreazione morale di un grande ingegno che, dopo aver tanto lavorato a studiare gli uomini quali sono, si ristora immaginandoli quali li vorrebbe, e a queste creature della sua fantasia dona una città di pace, d'amore e di letizia. È bello sognare, dopo aver tanto vegliato. È bello morire con la fede che la vita travagliosa debba metter capo alla felicità futura, lasciando ai figli la promessa che la loro esistenza non sarà dura come quella dei padri.

Accogliamo la concezione del morto poeta come un augurio, senza discuterne gli elementi. Egli pure ha fatto del bene, ha lavorato per quest'avvenire verso cui tendono tutti i nostri sforzi e le nostre speranze. Nessuno può assicurarci ch'esso sarà migliore del presente; ma insomma la comune fede è questa: e che più si farebbe senza questa fede, se si ascoltassero soltanto gli insegnamenti dalla storia? Lo Zola ho voluto che nell'opera sua la storia mettesse capo alla poesia, immortale consolatrice. E il cuore ci si stringe, pensando che questo è l'ultimo libro di lui, che non udremo mai più una parola nuova da colui che, fin dalle nostre prime letture, abbiamo considerato come il pittore della modernità, il maestro di una scuola che ora dobbiamo tenere per finita, ma che ha potentemente contribuito alla grandezza letteraria del secolo XIX.

Febbraio, 1903.

VII.

ENRICO SIENKIEVICZ

I. “ Quo vadis? „

« *Quo vadis, Domine?* » — chiese l'apostolo Pietro a Gesù apparsogli su la via Appia, mentr'egli, dopo le stragi di Nerone, lasciava Roma e gli ultimi suoi compagni condannati, per tornare là dove poteva ancora non essere deserto d'ogni speranza il suo apostolato. E udì « una soave voce malinconica » che gli rispondeva:

— Tu lasci il Mio popolo: vado a Roma per esser di nuovo crocifisso.

Allora Pietro, la pietra su la quale il Signore aveva fondato la sua chiesa, riprese il bordone e ritornò in silenzio a Roma, dove lo aspettava il martirio. Ma quando i pretoriani lo trascinarono al supplizio sul colle Vaticano, egli sapeva già che Roma sarebbe stata la città di Dio e che da quel colle il verbo di Dio avrebbe regnato sul mondo, quando dei templi pagani e delle case di Nerone e del feroce impero non sarebbe rimasta pur la polvere: e incedendo pareva un monarca circondato dal suo esercito e dal suo popolo. E quando i pretoriani gli si avvicinarono per infiggerlo su la croce infame che il suo Maestro aveva fatta sacra, e tutt'intorno si fece silenzio, egli levò la destra, e « dall'alto, nel momento della morte, benedisse col segno della croce tutta la terra ».

Oggi ancora, sopra un antico sacello verso porta Capena, si leggono le fatidiche parole: *Quo vadis, Domine?* Alle quali sembra voler rispondere la figura del Cristo scolpita da Leonardo Bistolfi nel suo fatale andare, assorta nel nuovo destino del mondo, verso il regno della pace, della giustizia, dell'amore.

Con questo medesimo concetto il Sienkievicz pose quelle parole a titolo del racconto storico, che in circa dieci anni, trodotto in molte lingue, ha fatto il giro d'Europa, ed ora fa il giro d'Italia nella buona versione di Federico Verdinois. Il grosso volume conquista a migliaia i lettori italiani avvezzi alle letture brevi; il romanzo storico ha un successo che invano sperano i più sfoggiati romanzi moderni; il racconto archeologico affascina un pubblioo che sembra sempre più alieno dalle cose dell'erudizione classica. Pubblicato da men di due mesi, non so più qual persona colta o curiosa non lo abbia letto; tutti ne parlano, tutti ne chiedono, nessuno ne ignora l'esistenza. Il caso è veramente straordinario. Tutti coloro che predicano dottrine critiche ed estetiche possono andarsi a riporre; la gente legge quel che le piace, e il *Quo vadis?* piace universalmente, benchè non corrisponda ad alcuna delle pretese necessità moderne dell'arte. Piace il soggetto vecchio, piace il genere vecchio, e, una volta di più, Alessandro Manzoni ha torto.

Ha torto, s'intende, il Manzoni critico, quegli che scriveva nel 1845 il discorso *Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione* contro il Manzoni autore, che vent'anni prima aveva scritto *I promessi Sposi*. Egli s'è studiato, con tutta la maestria e la sottile coscienza sua, di mostrare quanto avesse sbagliato nello scrivere un capolavoro: stranissima impresa, e dimostrazione più ingegnosa che efficace, di cui pare che la posterità non voglia proprio capacitarsi. I ragionamenti del Manzoni furono accettati dalla critica e dall'arte, quando parevano inconfutabili le ragioni del verismo e del realismo; ma oggi che la critica è più universale, o più universale è lo scetticismo, non si accettano più condanne, interdetti e scomuniche letterarie, e si vuole che l'arte immaginativa sia libera di spaziare dove più le piaccia, anche nel passato, purchè dal passato sappia rica-

vare forme e commozioni sincere. Ufficio dell'artista non è di dire il vero, ma di far parere vero quello che dice. Come precludere allo scrittore tutte le vie che non sian quelle del presente? Come vietare al Manzoni di scrivere i *Promessi Sposi?* Egli stesso se n'è rimproverato; ma dopo, fortunatamente; e adesso tocca ai posteri di persuadere l'ombra del grande lombardo che il suo romanzo è troppo bello per poter essere menomamente offeso dalla sua critica per quanto acuta!

Del resto anche nell'*Esthétique* del Véron, che molti citano come il filosofo ufficiale del realismo, si legge questo periodo: « Que les personnages soient des héros connus ou de simples « bourgeois, qu'ils s'appellent Charlemagne ou Durand, ce « n'est là qu'une différence accessoire, qui ne change abso- « lument rien ni au mérite ni à l'effet du drame ». Il Sienkievicz, che con gli altri suoi libri d'argomento e d'intendimento modernissimi non uscì dalla sua patria smembrata, con questo romanzo ispiratogli da un viaggio in Italia passò ben oltre i termini della lingua polacca, prima per l'indiscutibile valore dell'opera sua, e poi perchè l'antichità romana è materia universale, a tutto il mondo nota, a tutto il mondo cara e venerata, checchè ne pensino i sapienti persuasi che la civiltà sia nata con la macchina a vapore e col telegrafo elettrico.

Non si può dire che nel *Quo vadis?*, come romanzo storico, sia adoperata alcuna novità di composizione, rispetto ai grandi modelli del genere. Vi è descritta un'epoca storica per via di scene e di persone caratteristiche; vi sono innestati gli elementi dell'invenzione poetica su quelli dell'evocazione storica; e le persone ideali vi agiscono e parlano, secondo il costume dei tempi, con le persone storiche rappresentate secondo la tradizione genialmente interpretata; e quanto è proprio dell'erudizione archeologica vi è destramente armonizzato con quanto s'appartiene alla vita umana che non muta nei secoli, con le passioni, con le virtù, coi vizi, con le follie che noi intendiamo nei tempi di Nerone, perchè sono anche quelle dei tempi nostri.

Ma tutto ciò il Sienkievicz ha saputo fare con quel giusto senso della misura che è la prima disciplina dell'arte. Meno

diffuso del Wiseman, meno fantastico del Bulwer Lytton, meno archeologo e professore dell'Ebers, meno enfatico del Giovagnoli, egli si serba sempre òggettivo nella forma e intreccia così bene la parte romanzesca con la parte storica del suo racconto, che il lettore non ha più agio, fin dalle prime pagine, di scindere l'una dall'altra, e legge tutto col medesimo interesse, perchè non una pagina è pesante, non una è languente. Semplice inoltre, e rifuggente da ogni sfoggio di erudizione, il Sienkievicz alletta e commuove, perchè ha creato una vera azione drammatica, appassionata, profondamente umana, che si svolge in un quadro di costumi resi in quanto hanno di più atto a colpire lo spirito moderno.

Chi sa s'egli ha letto il *Nerone* del Cossa? Questi ha voluto nobilitare la figura del giovine imperatore; il Sienkievicz ne fa, con più verosimiglianza, una belva estetica, un istrione pazzo e turpe, che passò nel mondo « come passa il turbine, l'uragano, l'incendio, la guerra, la peste ». E di contro a lui e a Roma insanita nell'eccesso della potenza, nell'ebrezza dei piaceri e delle violenze, pone il piccolo mondo cristiano che, calunniato e perseguitato, freme nell'oscurità dei sotterranei, nell'abiezione degli ergastoli, nell'umiltà delle case plebee. Tra i due mondi storici che stanno per urtarsi in una lotta secolare, fiorisce l'amore di Licia cristiana col patrizio Vinicio: e nella storia dei due stupendi amanti è quasi simboleggiata la vittoria fatale del cristianesimo che placa, redime, perdona, sul paganesimo che opprime, perverte, distrugge. E come la dolce coppia benedetta dall'apostolo Pietro rappresenta il primo intatto fiore dell'età evangelica, l'ultimo nobile fiore del paganesimo è rappresentato da Petronio Arbitro, degno di essere greco d'Atene per il suo squisito senso della vita e dell'arte, degno di essere cristiano per la nativa bontà dell'animo che rifugge da quanto è nell'età sua di disumano. Bello, ingegnoso, sapiente, anche Petronio merita di essere amato; e presso al termine della giovine vita trova l'amore sublime nell'anima della schiava Evnica, un'anima di donna shakesperiana, che ama fino alla morte, quasi sperasse di amare oltre la morte.

Tutto il resto nel romanzo può piacere più o meno; ma queste due storie d'amore sono talmente belle, che sole basterebbero a farne un bel libro. Per induriti che si sia dalla lettura di libri innumerevoli, non si può non restarne commossi, non si può non ripensarci come a una di quelle creazioni poetiche, le quali hanno la suprema virtù di riconciliarci con la vita, poichè la vita ha di tali fiori. E se appare in qualche punto troppo generica o esagerata la dipintura che il Sienkievicz fa dell'eroismo con cui i primi cristiani vanno al martirio; se la virtù loro appare più che umana in tanto quadro di umanità gaudente o sofferente, anche quest'impressione dilegua innanzi alla storia di Chilone Chilonide, il greculo scellerato, il retore serpente, spia e traditore iniquissimo, che dal cristiano perdono della sua vittima ardente negli orti di Nerone è tramutato in martire ed in eroe.

Magnifico episodio questo. E magnifiche pagine son quelle dell'incendio di Roma, delle fiaccole di Nerone, del supplizio di Licia, che ricorda il vasto quadro della *Dirce cristiana*, esposto due anni or sono dal Siedmiradzky a Venezia. In più luoghi il Sienkievicz fa pensare alle grandi composizioni decorative del Siedmiradzky, del Mackart, del Gérome; ma, sia detto a suo onore, più spesso ricorda per l'intensità del sentimento, se non per la ricca onda dello stile, lo Châteaubriand. E degne d'ogni più forte scrittore sono le scene di Vinicio e Licia nelle prigioni, e quelle del martirio di Pietro apostolo, e le lettere di Petronio. L'ultima, con cui egli si accomiata da Nerone prima di farsi aprire le vene in mezzo allo splendore del triclinio, è una maraviglia, e per la sapienza della collocazione fa un effetto indimenticabile.

Più deboli, se mai, appaiono nel romanzo quelle parti che più si sarebbero prestate a uno svolgimento retorico, a grandi sfarzi di descrizione. Che il Sienkievicz abbia voluto essere sobrio appunto là dove altri sarebbe stato esuberante, non è da dubitare; ma che la sua immaginazione e il suo stile sian sempre stati pari al soggetto, non si vorrebbe affermare. Vi sono luoghi, quelli, per esempio, in cui si descrive un banchetto di Nerone, e il viaggio di lui ad Anzio, e il supplizio dei cristiani nel circo, che lasciano desiderare

maggiore potenza di evocazione. E vien fatto di ricordare il gran Flaubert e di domandarsi: che non avrebbe scritto, con una tale materia, l'autore di *Salammbô?* Nessuno, insomma, nessuno de' più recenti scrittori ha superato il Flaubert, padre e maestro dell'arte contemporanea, in quanto ha di più alto e di più sano. Nessun romanzo psicologico è superiore a *Madame Bovary*; nessun romanzo di costumi è superiore all'*Education sentimentale*; nessun romanzo archeologico è superiore a *Salammbô*, nemmeno questo del Sienkievicz, che pure è senza paragone, migliore di quanti ne sono usciti in vent'anni.

È ben vero che, se quanto all'arte il *Quo vadis?* non regge al confronto col romanzo cartaginese del Flaubert, è però naturalmente destinato a molto maggior fortuna, per l'argomento tanto più interessante e per il sentimento che tutto lo anima e lo fa vibrare: sentimento cristiano, ma d'uomo che sa apprezzare anche la bellezza e la poesia del paganesimo. Molti altri libri simili furono scritti, in cui sono idealmente glorificate le prime vicende del cristianesimo a Roma: in nessuno questa glorificazione nuoce meno alla sincerità della rappresentazione storica; in nessuno lo spirito de' Vangeli è così felicemente contemperato col senso libero e sano della vita e della giovinezza, che oltre tutti gli impedimenti della sorte vogliono amare ed essere felici.

Maggio, 1899.

II. Romanzi e novelle.

Questo Sienkievicz conquista l'Italia. Da un anno in qua egli inonda la penisola delle sue opere; e non finisce mai! Dopo i *Promessi Sposi*, nessun romanzo è stato letto e discusso tra noi come il *Quo vadis?* La fortuna di questo libro, che editori e traduttori si contendono *unguibus et rostris*, ha suscitato la curiosità di conoscere anche gli altri dello stesso autore: ed ecco *Anna* (Roma, Voghera), *Oltre*

il mistero (Milano, Treves), *La famiglia Polanieski* (Napoli, Detken e Rocholl), *Bartek il vincitore ed altre novelle* (Città di Castello, Lapi), *Col ferro e col fuoco* (Milano, Cogliati). Il quale ultimo è un romanzo storico, non meno massiccio del *Quo vadis?*, e forma soltanto la prima parte di una trilogia, di cui si vorranno certamente tradurre in italiano anche le altre due: *Il Diluvio* e *Wolodiowski*. Ne avremo per un pezzo. Intanto son già sei volumi del Sienkievicz che, in un anno, il pubblico italiano ha accolto con festa e comprato a contanti. Prima una rivelazione, poi un'invasione, tutt'insieme un trionfo: e schietto, spontaneo, pronto, secondato più presto che promosso dalla stampa, anzi proclamato prima dai lettori che dalla critica, al contrario di quel che avviene di solito nel nostro paese.

Il *Quo vadis?*, tradotto da F. Verdinois, fu rifiutato dai principali editori italiani, cui parve opera troppo lunga e macchinosa, vecchia, stucchevole. Stampato a Napoli, si spacciava a migliaia di copie, prima che i critici se ne fossero avvisti; poi, non essendo i diritti di autore del Sienkievicz, suddito russo, protetti da alcun trattato di proprietà letteraria tra la Russia e l'Italia, ebbe altre traduzioni ed altre edizioni a prezzo sempre più basso; ed ora si può dire che sia divenuto popolare tra noi più di ogni altro libro contemporaneo. Come mai? I perchè di un fatto così singolare si sono cercati e trovati; ma c'è pur sempre qualche cosa che rimane oscuro, c'è un elemento di successo che sfugge al ragionamento; ed è quella tal fortuna che non rende conto de' fatti suoi e spesso si giova di condizioni che parrebbero doverle nuocere. Parrebbe, ad esempio, che una condizione favorevole per un romanzo moderno dovesse essere la novità dell'argomento. Invece no. Non può esser dubbio che alla fortuna del *Quo vadis?* giovò anzi che nuocere l'argomento vecchio, universalmente noto per tradizione ne' suoi elementi principali. Il Sienkievicz ha composto un vero e proprio romanzo, ricco di fantasia, di sentimento, di figure interessanti e di scene commoventi, ma aggirandosi intorno ad una pagina storica famosa in tutto il mondo perchè comprende ad un tempo la cristianità e la romanità, la religione nuova e l'impero antico, universali entrambi,

Egli ha fatto in certo modo opera simile a quella del Boiardo e dell'Ariosto: ha fondato la sua invenzione sopra la tradizione, ha attirato su quella l'attenzione appassionata che questa era sempre atta a suscitare. Come i due grandi poeti del Rinascimento, i quali sollevarono a perfezione di forme artistiche la materia leggendaria cara da secoli al popolo nostro, sempre amante di grandezze e di maraviglie, così il Sienkievicz non ebbe bisogno di presentare al lettore luoghi, circostanze, personaggi principali nuovi; gli risparmiò quel tanto di tedio e di fatica ch'egli risente sempre al principio d'un racconto o d'un dramma, dovendo acquistar dimestichezza con l'ambiente e con le persone, prima d'interessarsi all'azione; lo trasportò in un mondo nel quale noi tutti abbiam vissuto fin da piccini, tra Romani, tra Greci, tra Ebrei, tra martiri e persecutori, e lo guidò a vederlo più da vicino, più addentro, ne' costumi più caratteristici, ne' momenti più drammatici. E il lettore gli è grato di poter rimanere in una cerchia d'idee già famigliari alla sua coscienza, e insieme di poter ammirare spettacoli grandiosi, fatti enormi, gente che affascina per l'eccesso medesimo delle sue virtù o delle sue nefandezze. Ricordiamoci che il popolo, il vero popolo non addottrinato ma pieno d'ingegno e di cuore, ha sempre mostrato di preferire come materia dell'arte i casi straordinari, gli uomini straordinari, i soggetti più remoti dalla sua esperienza famigliare, principi, cavalieri, eroi, maghi, briganti, buffoni; e che oggi più che mai la gente ha bisogno di sollevarsi qualche volta oltre la vita quotidiana, di sentirsi incitata e confortata da qualche voce superiore d'immaginazione, d'idealità, di poesia. Il che, in parentesi, spiega pure la fortuna dei drammi del Rostand e dell'*Arlecchino re* del Lothar, bella e forte commedia, in cui la stessa bizzarria fantastica dell'azione aggiunge efficacia all'umana verità che vi è dentro.

Dice il La Bruyère, e il Leopardi ripete, che è più facile ad un libro mediocre di acquistar grido per virtù della riputazione già ottenuta dall'autore, che ad un autore di venire in riputazione per mezzo di un libro eccellente. Il Sienkievicz ha vinto la difficoltà maggiore, acquistando a un tratto rinomanza universale col *Quo vadis?*, che, per quanto

non vada esente da censure, è nel suo genere un libro eccellente. Ora s'ha a dire che gli altri suoi libri debbano la loro fortuna alla fama dell'autore più che al loro proprio merito?

Sì e no. Che il *Quo vadis?* fosse dei libri del Sienkievicz quello che, per il suo argomento e per il suo sentimento, doveva trovare maggior fortuna in Italia e fuori; che la curiosità e il rispetto con cui furono accolti, anzi cercati gli altri pubblicati dopo provengano dalla gloria di quello pubblicato prima, non si può dubitare. Nessun'altra opera del Sienkievicz avrebbe così agevolmente dischiuse al suo autore tutte le porte del successo, come fece il *Quo vadis?*; nessuna gli avrebbe conferito tanta autorità fra noi. Senza il suo romanzo cristiano-romano, egli sarebbe divenuto per noi uno scrittore pregiato e simpatico, non famosissimo e universale. È naturale, ed è giusto, che le opere minori si avvantaggino del trionfo della maggiore; e se l'edizione italiana del Sienkievicz fu cominciata ad arte con la pubblicazione del *Quo vadis?*, bisogna riconoscere che la campagna editoriale fu condotta abilmente.

Ma sono poi opere minori queste altre? Sono tali da procurare una delusione a chi speri di trovarvi le grandi qualità letterarie del *Quo vadis?*, o tali, almeno, da non aggiungere gran che al concetto che noi ci siamo formati dello autore di quello? No davvero. Non solo gli altri romanzi non nuociono alla fama del Sienkievicz, ma concorrono ad accrescerla, perchè rivelano nello scrittore polacco attitudini così molteplici, padronanza della vita e dell'arte così grande, da far di lui una delle più poderose figure letterarie del nostro tempo.

Ad esaminare i cinque volumi del Sienkievicz pubblicati dopo il *Quo vadis?* occorrerebbero troppi metri di prosa; riferirne ai lettori il soggetto è superfluo, perchè essi lo conoscono già da sè; e in questo caso la critica segue, non precede il pubblico, fattosi repentinamente volenteroso, senza bisogno di spinte e di sermoni, incontro all'autore straniero. Contentiamoci, dunque, di riassumere le impressioni della lunga e svariata lettura.

***

Ultimo pubblicato, *Col ferro e col fuoco* rinnova in parte gli effetti del *Quo vadis?*. Porta anch'esso il titolo di romanzo storico; evoca esso pure casi di tempi remoti, e offre una vasta figurazione di costumi e d'uomini e di luoghi. Ma in esso l'autore non esce dalla sua patria, e narra la terribile guerra che la Repubblica polacca ebbe a sostenere, intorno al 1650, contro i cosacchi ed i tartari, loro alleati, tra il regno di Ladislao IV e quello del fratello Gian Casimiro Wasa. Priva di confini naturali, or autrice or vittima di invasioni devastatrici, la Polonia fu agitata nel pieno dell'età moderna da sconvolgimenti così sanguinosi e lunghi, da sì selvagge ribellioni, da sì fortunose vicende politiche e guerresche, come le terre latine nell'alto medio evo; e la storia di quegli avvenimenti somiglia alle fosche e avviluppate tradizioni epiche delle genti franco-germaniche. Il romanzo del Sienkievicz sembra una canzone di gesta polacca, una rapsodia eroica slava elaborata da uno scrittore moderno, a cui le memorie della patria suggeriscono visioni immense di assalti, d'incendi, di battaglie, di stragi feroci. Del romanzo non c'è qui altro che la forma di prosa, dell'epopea ci son tutti gli elementi caratteristici: il colore poetico della leggenda popolare, co' suoi stupori e co' suoi prodigi; il duce invincibile delle genti civili, Geremia Visnovesco, e quello dei barbari, Melnisco, che gli si contrappone, come Marsilio e Agramante a Carlomagno; e dietro a loro cavalieri e guerrieri innumerevoli, tutti avvolti nella luce di una gloria favolosa; e un buon gigante simile a Morgante, e una buona maga simile a Melissa; e poi segni del cielo, parlamenti, tradimenti, amori furenti e carneficine atroci. Le steppe dell'Ucraina son tutte irrigate di sangue, il cielo arrossa pel bagliore delle fiamme, gli eroi combattono con gagliardìa sovrumana, fino a che una grande vittoria del principe Geremia ridona per qualche anno la pace alla Polonia ed al suo re.

Nulla di più grandioso. È proprio «l'immensa sonante

epopea » del Carducci che il Sienkievicz tratta da maestro ispirato, con una incredibile ricchezza d'invenzioni e d'immagini. Ma è questo un libro moderno? Ai polacchi esso può far rimbombare nell'anima le grandi voci eroiche della patria, ora smembrata ed asservita: a noi pare una serie di colossali composizioni decorative, quadri mirabilmente eseguiti, ma estranei alla vita del nostro spirito. Direi che si prova, leggendo *Ferro e fuoco*, l'impressione che dà un grande museo storico, ove armi, vesti, arnesi antichi, ci si fanno ammirare per la loro grandezza e bellezza, ma non paiono più cose umane, non essendoci più in noi l'idea del loro uso, il sentimento della loro potenza. Tutto quel sangue ci soffoca, tutto quel foco non ci scalda, tutte quelle figure in guerra ci sfilano innanzi agli occhi, bellissime una per una, ma mute a forza di strepitare e di urlare.

Noi siamo troppo piccini e pacifici: romanzi di codesto genere son troppo forti per noi, che ci contentiamo, nei libri e su le scene, di amori malsani e di analisi corrosiva: tenue materia, dalla quale non sappiamo uscire. È forse esausta in noi la virtù di poeticamente creare, di poeticamente intendere e far sentire le eterne significazioni della vita? Giova credere più tosto che tra noi sia fiacco e impacciato l'ardire, che i nostri autori non abbiano giusta, ma falsata da pregiudizi di scuola e di sistema, la conoscenza del pubblico di cui sollecitano con sì rara fortuna l'applauso. Il fatto è che questo pubblico s'annoia di vedersi sempre innanzi le stesse storie, e si stupisce con ragione che l'arte nostra non sappia trarre maggior varietà di soggetti della vita moderna così complessa, così agitata, così multiforme. Povertà di fantasia o angustia di visione ci tolgono di essere veramente fecondi, poichè non è fecondità vera l'insistere continuo sul motivo dell'amore, o meglio, degli amori, quasi che nell'esistenza nostra non ci fossero altri elementi ispiratori dell'arte. Anche per ciò il pubblico italiano ha fatto tanta festa a *Come le foglie* del Giacosa, commedia in cui almeno si esce dal cerchio magico dei tre rituali personaggi: un uomo tra due donne o una donna tra due uomini, diceva il Manzoni. Il Giacosa dev'essere il più soddisfatto degli autori drammatici italiani, non solo per l'esito di *Come le foglie*, che ha

superato di gran lunga quello di tutte le altre commedie recenti, ma anche perchè, da una dozzina d'anni in qua, egli può considerarsi padre putativo di quasi tutte le nostre commedie, le quali, in sostanza, sembrano variazioni più o meno ingegnose dei *Tristi amori*, e potrebbero quasi tutte portare questo titolo. Abbiamo guadagnato molto in finezza e in profondità filosofica, in verità d'osservazione e d'espressione; ma quanto non abbiamo perduto di facoltà inventiva? Si consideri soltanto l'opera di Paolo Ferrari. Quanti soggetti, quante tesi, quante situazioni diverse! Ma, dopo i *Tristi amori* del Giacosa e la *Moglie ideale* del Praga, pare che i nostri autori, giovani tutti, si siano rinchiusi a far l'amore nei salotti e nelle ville... degli altri, e null'altro vedano nella vita moderna, particolarmente nella vita italiana.

Ora il personaggio di moda è Nerone, ancora Nerone; il soggetto di moda è la prima passione del Cristianesimo in Roma imperiale. Arrigo Boito col suo dramma testè pubblicato (Milano, Treves) richiama al pubblico il romanzo del Sienkievicz, e tutti e due richiamano in vita un libro stampato oscuramente a Casal Monferrato nel 1877, il quale passò inavvertito, e nel quale è forza riconoscere che si ritrova tutto l'argomento del *Quo vadis?* in quanto ha di storico e di tradizionale. È *Mondo antico*, di Agostino Della Sala Spada, ed esce ora ristampato in due volumi (Milano, Aliprandi), con una prefazioncella in cui l'autore ringrazia caramente il Sienkievicz per avergli dato modo di risuscitare e dichiara che non ha mai letto il *Quo vadis?*. Qualcuno pensa che il Sienkievicz non potrebbe con pari franchezza affermare di non aver letto il *Mondo antico*, nel quale pure è narrato l'incontro dell'apostolo Pietro con Gesù su la via Appia e sono molti altri elementi d'invenzione comuni al romanzo polacco. Esclusa l'idea del plagio, siamo ad una delle solite questioni di precedenza e di somiglianza: questione oziosa, in fondo, poichè i due autori hanno manifestamente attinto

alle medesime notissime fonti; e se il Della Sala Spada ha il merito di aver trattato tanti anni prima il medesimo soggetto, col medesimo intendimento di esaltare la santità del Cristianesimo di contro alla corruzione estrema del paganesimo, non è però men grande il merito del Sienkievicz che ha saputo elaborar meglio codesta materia, e cavarne un'opera letteraria che, quanto all'effetto, si lascia di gran lunga addietro quella del predecessore. *Quo vadis?* è sopra tutto un romanzo, un vero e proprio romanzo pittorico e drammatico; *Mondo antico* è una dipintura sinottica della società romana al tempo di Nerone, condotta con maggior dottrina storica ma con minor talento letterario. Questo libro uscì in un momento inopportuno, quando nello spirito pubblico dominava lo scetticismo e il realismo; quello ebbe propizî i tempi inclinati a una nuova religiosità e a letture d'argomento ideale e superiore. Diciamo dunque che la fortuna avrebbe dovuto essere men prodiga verso l'autore del *Quo vadis?*, meno avara verso quello del *Mondo antico*: al quale conviene assegnare non ultimo luogo tra gli scrittori di romanzi storici, e augurare che la ristampa del suo lavoro gli procuri que' compiacimenti che la sorte tolse a lui e riserbò tutti al Sienkievicz.

***

Ma c'è ben altro. Questo maestro di un genere vecchio è anche maestro de' generi più nuovi; questo coloritore di vaste scene teatrali è anche uno psicologo, un analista, un novellatore ad ora ad ora profondo ed arguto. A leggere dopo *Quo vadis?* e dopo *Ferro e fuoco* libri come *Oltre il mistero* e *La famiglia Polanieski*, c'è da non credere ai propri occhi, c'è da domandarsi se tutti questi frontispizî non portino lo stesso nome di autore per uno strano sbaglio. Non più storia, non più passato, non più visioni epiche: ma vita attuale, costumi borghesi, anime modernamente inferme. Dal Flaubert in qua, non s'è mai visto esempio di scrittore più versatile. Il Sienkievicz ha veramente tutte le corde alla sua lira. Non si vede qual genere d'arte narra-

tiva non gli appartenga; non si vede qual parte della vita gli sia rimasta oscura.

In *Oltre il mistero*, o, più esattamente, *Senza dogma*, egli fa narrare la sua storia a un uomo malato della malattia del secolo, che a forza d'analisi perde coscienza e volontà, che a forza di scetticismo perde la facoltà di amare: personaggio che s'è voluto assomigliare a qualche creatura del d'Annunzio, e a cui per essere dannunziano non manca altro infatti che un po' di enfasi estetica. In *Anna* disegna un dramma mezzo tra idillico e romantico, che Giorgio Sand, se scrivesse oggi, vorrebbe avere scritto. Nella *Famiglia Polanieski* rivaleggia co' più acuti naturalisti nella dipintura della vita quotidiana, co' più sottili psicologi nel rappresentare analiticamente i caratteri, e riesce troppo lungo e minuto, se si vuole, ma così efficace e persuasivo, che, chiudendo il libro, ci par proprio di abbandonare la compagnia di molte persone che conosciamo addentro, che abbiam sempre conosciute, a cui vogliamo bene per lunga consuetudine di vita. In *Bartek* e nelle altre novelle, ora arieggia al Turgheniev, ora al Maupassant, ora al Daudet: sempre signoreggia il suo soggetto e ne trae gli effetti che vuole. Una punta di romanticismo aggiunge sovente poesia al racconto; un fondo di sano pensiero filosofico ne anima la concezione e la condotta. Il Sienkievicz ha fatto il giro, direbbe il Taine, del pensiero contemporaneo; ha studiato le scienze nuove; ha nell'anima l'ansia di comprendere ch'è ne' più intelligenti, la grande umana pietà ch'è ne' più buoni, lo sconforto finale innanzi al dolore ch'è nei più sensiblli. Ha viaggiato ne' paesi antichi e nuovi; ha veduto le civiltà decrepite e le civiltà bambine: ha osservato gli uomini come sono da per tutto e come sono ciascuno in casa sua; ha maturato in sè la riflessione senza perdere la freschezza del sentimento. È insomma uno scrittore moderno nel più ampio ed alto senso della parola.

Ed è uno scrittore europeo, che entra come in famiglia nelle schiere dei narratori tedeschi, russi, francesi, italiani dei nostri giorni; ma i polacchi hanno ragione di esaltarlo come il rinnovatore della loro letteratura nazionale, perchè egli tien fede alla patria, alle sue tradizioni, alla sua lingua; e

mentre essa giace quasi esanime nel servaggio, le dà una voce potente, quale, dopo il Mickievicz, non s'era più udita. Se una nuova letteratura sorgesse in Polonia per opera del Sienkievicz, vorrebbe dire che la nazione polacca è destinata a risorgere.

L'autore di *Ferro e fuoco* e della *Famiglia Polanieski* ha i suoi difetti, e agli occhi di molti può essere un difetto la sua stessa versatilità. Ma possiede il più gran dono che possa vantare un romanziere moderno: la simpatia. Nessuno di noi potrà dimenticare Licia, Evnica, Lidia, Angela, Anna. Chi crea tali figure di donna tiene il lettore in un fascino che non si rompe, perchè è il fascino dei sogni più intimi e più cari che possano consolarci la vita.

Febbraio, 1900.

VIII.

LEONE TOLSTOI

I. “ Resurrezione „.

« Invano alcune centinaia di migliaia di uomini, stipati
« in un angusto spazio, si sforzavano di mutilare la terra su
« la quale vivevano; invano ne opprimevano il suolo sotto
« le selci, affinchè nulla ne potesse germogliare; invano svel-
« levano fin l'ultimo fil d'erba; invano affumicavano l'aria di
« petrolio e di carbon fossile; invano tagliavano gli alberi;
« invano scacciavano le bestie e gli uccelli: la primavera,
« anche nella città, era pur sempre primavera..... Tutto era
« giocondo, le piante, gli uccelli, gli insetti, i bambini. Soli
« gli uomini continuavano a ingannare e a tormentare sè
« stessi e gli altri..... ».

Principia così il nuovo romanzo di Leone Tolstoi, *Risurrezione*, che esce contemporaneamente tradotto in italiano e in francese; e già da queste prime linee si annunzia ciò che tutto il libro sarà: una spietata condanna della società civile, un richiamo allo stato di natura. Non altrimenti sentiva Gian Giacomo Rousseau; non altrimenti ragionavano nel secolo scorso i precursori della Rivoluzione, proseguendo in libri multiformi la loro opera di critica sociale, intesa ad abbattere le istituzioni tradizionali, il principio d'autorità,

e quanto nell'incivilimento era contrario a ciò che il Taine chiamò « la raison raisonnante ». Ora la grande Rivoluzione, che in Francia proruppe nelle violenze dell'ultimo Settecento e in tutta Europa generò tanti sconvolgimenti politici, tanti mutamenti negli ordini civili, è tutt'altro che finita. Non sopita mai da cent'anni, non paga mai delle conquiste fatte, più che mai animosa e incalzante ai giorni nostri, essa continua l'opera sua di demolizione risoluta, di instaurazione incerta: e suoi araldi sono sempre gli scrittori. Le istituzioni della società odierna, quelle stesse che la Rivoluzione ha fondato e che a' suoi primi banditori parevano dover essere rimedio infallibile ad ogni male, sono combattute da ogni parte, trovano avversarî in ogni campo del pensiero. Mentre l'Ibsen le oppugna per rivendicare ad ogni anima umana il suo diritto di vivere, espandersi ed agire nella pienezza nella libertà individuale, il Tolstoi le vuole distrutte perchè gli uomini abbiano a vivere in comunione di pace, e ciascuno sia tutto dato al bene altrui. Sono dieci i partiti e cento le teorie rivoluzionarie, inconciliabilmente discordi domani nel dare alla società assetto nuovo, istintivamente concordi oggi nel proposito di abbattere l'assetto vecchio.

Le opinioni del Tolstoi sono conosciutissime, perchè da molti anni egli le vien predicando in libri d'apostolato morale, politico, artistico, che tutti hanno letto. Si sa che a demolire la società presente fin da' suoi fondamenti egli è mosso, più che dai ragionamenti dell'anarchismo, da un suo sentimento mistico di fratellanza umana, che lo induce a considerare come cose non solo stolte e malefiche, ma empie e contrarie alla legge di Dio, lo Stato, l'esercito e la guerra, i sistemi tributarî e doganali, gli ordinamenti giudiziarî e penitenziarî, la polizia ed ogni altra forma di pubblica autorità; e insieme la proprietà privata, la rendita, la banca, la borsa, il denaro; e persino l'arte, il genio, la gloria; tutto ciò insomma che costituisce una parte degli uomini in condizione di superiorità sopra gli altri.

Ricordiamo, ma non pensiamo nemmeno a discutere codeste dottrine, per le quali al Tolstoi apostolo non mancarono tanti scherni e tanti vilipendî, quanti inni d'ammirazione gli avevano prima meritato i suoi romanzi. L'autore

di *Anna Karenine* e *Guerra e pace* torna ne' suoi tardi anni al romanzo, alla forma letteraria che gli diede già gloria; e non in un lavoro di piccola mole, come *La sonata a Kreutser*, *La morte di Ivan Jilistch* e più altri simili; ma in un libro vasto, del quale si leggono ora soltanto due parti, e la terza formerà un altro volume. Consideriamo dunque in *Risurrezione* l'opera d'arte, il romanzo nuovo che viene in paragone coi vecchi.

***

Il libro è straordinario, uno de' più terribili libri del secolo. L'opera dello scrittore vecchio non teme nè contraddice quelle del giovane, anzi le continua, le conchiude, le incorona.

Non c'è in tutto il volume un effetto drammatico cercato, non uno sforzo visibile di stile. Per quanto la traduzione scemi senza dubbio l'efficacia caratteristica del testo originale, è evidente che il Tolstoi, narratore sempre candido e semplice nella sua potenza, ha voluto stavolta essere più semplice che mai. Sembra, a prima vista, di leggere la relazione di un *reporter* diligente, che registra tutti i particolari di ciò che ha veduto, o di udire il racconto di un parlatore bonario che esponga rapidamente le sue impressioni. Caterina Maslova, ragazza perduta, è condotta nelle prime pagine dalle prigioni alla Corte d'Assise, ove deve essere giudicata per crimine di avvelenamento e di furto. Intanto il principe Dimitri Nekhludov, gentiluomo elegante e sfaccendato, si alza, fa la sua *toilette* accurata, riceve qualche lettera, sbriga qualche piccola faccenda. Egli deve occuparsi di affari, perchè ha ereditato di recente i beni della madre: e, quanto al cuore, è combattuto tra una signora di cui è da tempo l'amante e una signorina che amici e parenti vorrebbero fargli sposare. Non gli dispiace intanto di distrarsi un po' dagli usati pensieri andando a fare il giurato alla Corte d'Assise: uomo ordinato, adempie con coscienza a un dovere sociale, e spera gli càpiti qualche udienza interessante.

All'udienza di quella mattina lo aspetta una sorpresa. Gli pare, non gli pare, ma infine è sicuro di riconoscere l'accusata Maslova: è una ragazza che a diciott'anni si trovava al servizio di certe sue vecchie zie, ch'egli ha amata, sedotta, abbandonata e dimenticata. Le zie l'avevano mandata via per la sua colpa; e di colpa in colpa la ragazza era scesa sino all'ultima degradazione. Ed ora è su le soglie dell'ergastolo. Il processo si svolge come tanti altri processi consimili; i giurati, distratti e smaniosi d'andarsene, sbagliano nel redigere il loro verdetto: e la Maslova, innocente, è condannata a quattro anni di lavori forzati in Siberia.

Che cosa avvenga nell'animo del principe Nekhludov durante il processo e dopo la sentenza, qui non si conta. È la crisi morale su cui tutto il libro s'impernia. Preparata da tutto il pensiero antecedente del Tolstoi, descritta minuto per minuto, idea per idea, essa trasforma l'uomo e ne fa un eroe di specie non più veduta. Nekhludov, ch'è un essere riflessivo più ancora che sensitivo, stabilisce che la rovina della Maslova è stata iniziata, promossa, cagionata da lui. Chi ha fatto il male è in dovere di ripararlo. E da quel momento egli non ha più pace. Va a trovare la Maslova in prigione e le dichiara che, se non le sarà fatta giustizia dal Tribunale di Cassazione, egli la seguirà in Siberia, tenterà ogni mezzo per alleviarle la pena, e in ogni caso, prima o poi, la farà sua moglie.

Da questa risoluzione Nekhludov si sente rigenerato: ed è rigenerazione piena e definitiva. Il mondo in cui egli vive, il gran mondo ufficiale e aristocratico è tutto una putredine, « vergogna e menzogna »: egli ne uscirà e vivrà col popolo. La sua ricchezza è un'appropriazione illecita e immorale: egli la abbandonerà, donando le sue terre a coloro che le coltivano con le proprie braccia. Gli uomini associati nel così detto consorzio civile non fanno altro che opprimersi, nuocersi, odiarsi a vicenda: egli rinunzierà ad ogni dono della società e della civiltà, vivendo soltanto nell'amore del prossimo, per il bene degli umili e degli afflitti, contro cui sembra ordita tutta la trama delle istituzioni, tutta la presente struttura sociale.

***

Questo, che sembra lo scheletro di un'invenzione stravagante, è il disegno di un libro talmente materiato e pregno e traboccante di verità che sbigottisce. Il Tolstoi vede tutto e dice tutto. Rileggete una scena qualunque del romanzo, e dite se manchi un solo particolare, un solo accenno del vero; vi vedrete innanzi luoghi, mobili, tappezzerie, persone, fisonomie, movimenti; udrete tutte le voci; spierete tutti gli animi. Una cosa da sbalordire. E che arte di tanto ottenere senza parere, di tutto esprimere senza mai sforzare la parola! Lo Zola, in confronto, è un grossolano abborracciatore di volgarità e di frasi fatte. Soli il Flaubert e il Maupassant potrebbero in qualche loro pagina reggere a tanto paragone. Il Tolstoi però li supera non solo nella potenza di immaginare e rappresentare innumerevoli uomini, innumerevoli condizioni umane, ma anche nel sarcasmo micidiale con cui descrivendo smaschera e raccontando svergogna. Nessuno, se non forse il Voltaire, lo supera nell'arte di atteggiare le cose visibili sì fattamente da illuminare in un lampo tutto ciò che hanno di turpe, di falso, di ridicolo, di assurdo.

Le idee che Nekhludov acquista in tre mesi d'esperienza son quelle che il Tolstoi s'è formato in trenta anni di riflessione, e lasciamole stare; la risoluzione sua di mutar vita e di sposare la Maslova non parrebbe tutta logica in un uomo comune, e si capisce soltanto in un personaggio che rappresenta lo stesso Tolstoi; ma, accettati senza discussione questi punti, convien riconoscere che l'autore non poteva presentarci un quadro sociale più grandioso, nè un'analisi d'anime e di costumi più profonda. Tutte le pratiche di Nekhludov per l'assoluzione della Maslova, i suoi colloqui con lei, e il sottile, occulto mutamento che in lei pure si opera a mano a mano che la nuova luce di redenzione si riflette nella sua coscienza intenebrata; le accoglienze che il Nekhludov trova nella cerchia de' suoi conoscenti e de' suoi parenti; le scene di pietà, di abiezione, di schifo che in lui fanno crescere

a dismisura la brama dell'aer puro, ch'è il bene di tutti; il fare dei signori, dei contadini, dei soldati, dei prigionieri; il gioco inavvertito di azioni e di reazioni tra l'uomo e l'ambiente in cui egli si agita; gli elementi tutti della narrazione sono vivi nel libro come nella realtà. Ognuno di noi, fu detto, è un mondo ed ha un suo mondo. Dato un uomo come Nekhludov, il Tolstoi ha creato il suo mondo interiore ed esteriore così pienamente, così lucidamente, che tutti, anche i più avversi alle sue concezioni sociali, sentono nel libro un fascino di verità che li sforza ad ammirare e a pensare.

Lo scrittore s'è fatto più aspro e risentito, il romanziere ha fatto getto d'ogni sua amena fantasia, l'apostolo interviene troppo spesso a interrompere l'opera dell'artista. Ma chi ha immaginato una disparità necessaria tra l'autore di *Anna Karenine*, di *Katia*, di *Guerra e Pace*, e quello di *Risurresione*, conviene che si ricreda; perchè tra quei libri e questo è palese l'affinità di contenuto e di forma. Il Levine di *Anna Karenine* e il Besukhov di *Guerra la Pace* sono fratelli carnali del principe Nekhludov, sono anzi la persona medesima in età diverse, con diverso corredo di esperienza, di coltura, di riflessione. Tutti e tre rappresentano la concezione fondamentale e caratteristica del Tolstoi: la purificazione volontaria, l'elevazione dell'uomo che dalla propria coscienza attinge le forze per redimere se stesso e gli altri. È l'antica idea della catarsi, è l'idea cristiana del riscatto morale, è l'idea di Dante che dal fondo della selva selvaggia vuol salvarsi avviandosi al monte « ch'è principio e cagion di tutta gioia ». E c'è infatti qualche cosa di dantesco nel modo di concepire del Tolstoi. Egli è un barbaro, e non costringe il suo poema morale (chè tali, come la *Commedia*, come i *Promessi Sposi*, sono i suoi libri), alla disciplina dei numeri e delle misure sapienti; ma il mondo che egli descrive è bene la selva « tanto amara che poco è più morte », e le scene ch'egli ne traccia hanno la precisione e l'orror sacro delle più umane scene dell'*Inferno*.

E poi, come non riconoscere l'autore di *Guerra e Pace* nel maestro che fa vivere e muovere tante diverse persone, e ciascuna con un suo rilievo caratteristico, mentre

dalla più cruda figurazione reale fa balenare lampi di idealità e di poesia? Come non ritrovare l'autore di *Anna Karenine* in colui che tratta le cose della vita aristocratica con la sicurezza e la sprezzatura elegante del gran signore nato, in colui che della donna e dell'amore e delle lor colpe sa toccare con sì virile delicatezza, con sì vereconda sincerità? Come non rammentare quella breve stupenda *Katia*, leggendo le pagine ove Nekhludov ricorda il suo primo amore innocente per Caterina, ove torna la divina musica interiore della giovinezza nelle sue trepide primavere?

Quando Nekhludov va alla stazione per salutare la deportata Maslova che sta per seguire in Siberia, ella gli rivolge un sorriso malinconico in cui s'esprime l'amore alfine purificato, la speranza e la gioia della propria resurrezione morale che sta per compiersi. Il libro termina, per ora, con questo sentimento giocondo « del viaggiatore che ha scoperto una terra nuova, feconda di fiori e di frutti ». Il séguito ci descriverà la terra promessa, a cui il genere umano dovrebbe avviarsi. Essa potrà sembrare agli uni un paradiso, agli altri un deserto o un ergastolo. Ma l'arte di colui che vuol guidarvi gli uomini è così potente, e la bontà dell'animo suo è così grande, che tutti, quelli che accetteranno e quelli che ricuseranno di seguirlo, dovranno sentire per lui la stessa ammirazione reverente.

Gennaio, 1900.

II. “ La vera vita „.

Gli scritti d'apostolato morale e sociale, che Leone Tolstoi è venuto pubblicando dal 1875 in qua, possono considerarsi come riassunti e compendiati tutti nel nuovo libro che ora si stampa in italiano: nuovo dunque nella forma, non nella sostanza, che è quella nota ormai al mondo intero. Questo libro comprende *La vera vita*, esposizione completa delle dottrine tolstoiane per via di aforismi numerati e ordinati per titoli come articoli di un codice; indi scritti

minori di predicazione o di esempo, *La mia fede*, *Due anime*, racconto dei primi tempi cristiani, *La felicità*, *I tempi sono vicini*, *La radice del male*, *Come si deve leggere l'Evangelo*, *La vita e la dottrina di Gesù*; in fine la famosa *Risposta al Sinodo*, dopo la scomunica del febbraio 1901.

Quante volte, ahimè, s'è voluto redimerlo, questo genere umano peccatore e infelice, dai mali che lo travagliano: quante dottrine, quante profezie si son succedute, di secolo in secolo, presso tutti i popoli civili del mondo, ciascuna insegnando il bene, ciascuna promettendo la felicità: e siamo sempre allo stesso punto! La lettura del nuovo libro, che viene ad accrescere il numero già grande delle più alte e delle più infruttuose speculazioni intellettuali, lascia nell'anima un senso di malinconia scorata. In Russia i seguaci del Tolstoi, fanatici della novella rivelazione, assaltano le chiese consacrate, si rifiutano al servizio militare, si lasciano perseguitare e imprigionare dall'autorità, mentre il loro maestro langue nell'inferma vecchiaia, e sui giornali si leggono a quando a quando notizie che fanno temere per la sua vita. E noi, pieni di ammirazione per l'autore di *Guerra e Pace*, di *Anna Karenine* e di *Risurrezione*, mentre pensiamo a lui con trepida simpatia, non possiamo pensare a' suoi indomiti seguaci se non con uno stupore smarrito, e quasi con la compassione che suole rivolgersi agli insensati. Innanzi a noi sta l'artista, non il pensatore, non il moralista. Esemplata nei romanzi, la sua idea ci scuote e ci fa meditare su noi stessi e sugli altri; esposta ignuda nei libri d'apostolato, essa ci lascia dubbiosi e indifferenti, ci fa crollare il capo come una generosa follia. Perchè tanto diversi effetti? Perchè i tolstoiani si moltiplicano in Russia, non si conoscono tra noi?

Mirabile cosa: in certi tempi e in certi luoghi non si può vivere senza una salda fede; e il mistero dell'esistenza, ove non abbia una risoluzione nella quale possano acquetarsi gli animi, finisce con precipitarli nella disperazione. Il Machiavelli, dipinto lo stato delle province romane invase dalle barbarie e incerte, prima di Teodorico, a quale delle mal distinte fedi appigliarsi, soggiunge: « Vivendo adunque gli uomini intra tante persecuzioni, portavano descritto nelli

occhi lo spavento dell'animo loro, perchè, oltre alli infiniti mali che sopportavano, mancava buona parte di loro di poter rifuggire nell'aiuto di Dio, nel quale tutti i miseri sogliono sperare; perchè, sendo la maggior parte di loro incerti a quale Dio dovessimo ricorrere, mancando di ogni aiuto e di ogni speranza, miseramente morivano ». Magnifico periodo, nel quale il fiero dolore delle deserte anime, riverberato nella coscienza dello scrittore, imprime un accento cupo e risoluto che ti ferma a mezza pagina e ti sforza a ripensare le moltitudini sbigottite dei padri, lo schianto de' sentimenti sconvolti, quell'angoscia storica propria delle epoche di rivolgimento spirituale e sociale.

Così, nel principio del secolo che fu nostro, la generazione cresciuta dopo i moti tumultosi della rivoluzione e le fragorose scorrerie napoleoniche fu abbattuta da uno stupore doloroso, vivendo in tanta umiltà ove dianzi era stato tanto fremito di idee e di battaglie. La letteratura romantica è tutta penetrata dall'ansia del dubbio e dallo strazio del non saper che credere o sperare; e tutti conoscono le smanie, i biechi sogni, il morbido orgasmo di quei poeti che elevavano il dubbio a soggetto principale delle loro invenzioni e facevano de' loro eroi tante personificazioni di quella malattia storica.

Oggi il fenomeno si rinnova, sotto i nostri occhi, nel solo paese d'Europa dove s'ondeggi tra un buio passato e un più buio avvenire, dove una razza gagliarda sussulta sotto la doppia oppressione della tirannide politica e del dubbio filosofico. La Russia intellettuale spasima e geme nell'aspro dissidio tra il vecchio e il nuovo, tra l'avita barbarie slava e l'invadente civiltà europea, traversando una crisi morale che noi abbiamo superata da gran tempo. Mentre nei nostri vecchi paesi la storia della filosofia è già tante volte secolare, e la speculazione e la fede hanno già raccolta tutta la messe dei loro campi aperti, la Russia non ha un filosofo originale, non ha un pensatore moderno. Il Tolstoi, dice il visconte De Vogüé, rinnova colà le lotte dello spirito medievale e il primo balbettare del razionalismo. Non c'è elemento della sua dottrina che noi non troviamo in qualche nostro vecchio libro; ma in Russia la dottrina, preparata e suggerita dallo

spirito nazionale, acquista la forza d'una rivelazione o d'una predicazione apostolica, perchè quel popolo si trova appunto nelle condizioni d'ignoranza, d'inesperienza e di sofferenza che favoriscono l'apparire dei profeti e degli apostoli. Quel popolo ha il bisogno incontenibile d'abbandonarsi ad una fede che prometta di liberarlo da' suoi mali presenti: e alla parola del Tolstoi cede con tanto più pronto slancio di passione, quanto più essa mostra di derivare dalla fonte medesima da cui derivarono le credenze ufficiali che oppugna, cioè dal Vangelo.

Ma su noi che conosciamo tante altre interpretazioni arbitrarie del Vangelo, tante altre critiche della religione e della società, tante altre battaglie contro la Chiesa e contro lo Stato; su noi, credenti o scettici, che possediamo la storia e la scienza, che effetto può mai produrre la dottrina di codesto nihilista che proclama la demolizione di tutta quanta la società, in nome di Dio e della natura? Contro le chiese costituite, contro tutte le dottrine morali dominanti, egli ha scoperto quale è la vera volontà di Dio; contro tutti gli acquisti penosi ma saldi della civiltà, egli ha scoperto la vera natura umana: per una parte mescolando elementi del buddhismo, del giudaismo e del cristianesimo in una concezione religiosa che si vale dei testi sacri, negando loro il carattere divino; per l'altra parte incorrendo in tutti i vieti errori del Russeau e dell'anarchismo teorico; in tutti i modi opponendosi a ciò che costituisce l'anima del vivere moderno, l'essenza della storia moderna, cioè lo sforzo di operare, di avanzare, di migliorare la vita. Egli invece proclama l'inutilità della lotta per la vita e contro il male, la rassegnazione ad ogni miseria, la nullità dell'ingegno e della scienza, la felicità dell'incoscienza inerte, cieca, passiva.

Chi mai, ne' paesi di coltura intensa, potrebbe seguirlo? Il conte Tolstoi, che per bocca de' suoi personaggi conduce una sì fiera critica demolitrice delle istituzioni sociali, può trovare tra noi qualche assenso, perchè la critica della ragione su le cose è facile e facilmente accettata; ma il Tolstoi contadino, che predica una vaga fratellanza umana di oscurità e di barbarie, non può apparirci da lontano se non come un visionario venerando e solo. Eccolo, nel ritratto

dipinto dal Repin, che il volume testè edito riproduce e che a Mosca fu circondato di ghirlande e acclamato da una folla entusiasta, eccolo a testa nuda, a piedi nudi, col casaccone bianco del *mugik*, figura d'alta significazione, ma affatto straniera a noi. Eccolo in quest'altro libro di negazione e di fede, pieno l'anima di amore per gli uomini, pieno la mente di insegnamenti che crede nuovi e infallibili, scrittore ad ora ad ora puerile e sublime, superficiale e profondo, sincero sempre, ma più ammirabile che convincente.

La sua opera d'artista è per tutto il mondo; la sua opera di filosofo è per la Russia, a cui gli scrittori degli ultimi cinquant'anni hanno aperto la via della liberazione. Ma questa via non metterà capo alla costituzione d'una società amorfa, rustica ed incolta quale il Tolstoi vagheggia, sì bene alla fusione della Russia nella vasta società civile, operosa e progressiva, ch'egli rinnega e maledice; e i libri del grande solitario rimarranno come documenti singolari della storia del suo paese. I filosofi che prepararono la rivoluzione francese credettero di rinnovare il mondo e la storia con la ragione astratta. Il Tolstoi crede di poter ottenere il medesimo effetto con l'obbedienza al Vangelo interpretato a suo modo e col ritorno allo stato di natura. Egli s'inganna, come s'ingannarono quelli. La civiltà procede secondo le sue intime leggi, se pur queste leggi ci sono, e la pratica dei popoli non attua mai la teoria degli scrittori. Ma questi, senza saperlo, aiutano pure il suo fatale andare. Così il Tolstoi, con le sue dottrine estreme, a cui gli uomini non si acconceranno probabilmente mai, avrà pur aiutato inconsciamente il fatale svolgimento della vita nazionale russa dalle forme servili del suo oscuro passato alle libere forme del luminoso avvenire. Egli non avrà fatto ciò che pensava e sperava, ma avrà pur sempre fatto del bene. Appunto come il libro della sua dottrina, che non ci lascia la mente persuasa, ma indubbiamente ci rende più buoni.

Gennaio, 1902.

IX.

EMILIO DE MARCHI*

Chi si ricorda l'impressione che fece, tanti anni sono, la prima lettura di *Demetrio Pianelli?* Uno stupore! Era un romanzo un po' slegato, condotto per episodî e scenette caratteristiche, scritto in lingua milanese, senza alcun segno di pretensione letteraria; libro umile nella sua apparenza, ma nobile e potente così come attestava l'ammirazione commossa da cui tutti eran colpiti leggendolo; tutti, dotti e ignoranti. Era un libro tutto cose, in cui la parola semplice riteneva fedelmente i caratteri del soggetto e rendeva con meravigliosa perfezione, non che i costumi e il dialogo, fin l'aria di Milano, ancora un po' vecchia e provinciale, fin l'anima della piccola borghesia non ancora sconvolta dal progresso industriale e dalle agitazioni politiche. In quella pittura d'ambiente, senza descrizioni, che poteva star a paro con le più felici del Dickens, la storia di Demetrio Pianelli si svolgeva così naturalmente come si svolge per ognun di noi la vita quotidiana; ma nella sua quotidiana umiltà aveva grandezze eroiche, schianti tragici; e tutta la modesta narrazione aveva un'anima di poesia interiore che guadagnava

* *Col fuoco non si scherza*, romanzo, con prefazione di Gaetano Negri. — Milano, 1901.

i cuori, e in certe pagine indimenticabili sorprendeva come una rivelazione. Il sentimento altissimo dell'umano dolore, dell'umana debolezza e della pietà parlava da solo, senza alcun visibile sforzo dell'arte, nella candida, fedele, quasi religiosa riproduzione del vero: e la figura dell'impiegatuccio postale che si prende su le braccia tutta la famiglia del fratello suicida, e con dura paziente opera di carità provvede al bene di tutti, finchè s'imbatte nel nemico a cui non aveva mai pensato, l'amore, e ne riceve, per compenso a tante opere buone, delusioni, solitudine ed esiglio, entrava nel novero delle persone reali che l'arte crea e fa vivere per sempre nella nostra memoria e nel nostro affetto. Demetrio Pianelli è uno degli eroi oscuri, la cui scoperta è studio e vanto singolare dell'arte moderna.

Quel romanzo ebbe edizioni ripetute, traduzioni francesi e tedesche: piacque immensamente a chi lo lesse, ma non fu mai di moda, e la moda sola tra noi rende obbligatoria la lettura di un libro. Seguirono ad esso *Arabella*, puro fiore di bellezza, opera men forte, ma sempre attraentissima, e *Giacomo l'idealista*, racconto più semplice ancora di *Demetrio Pianelli*, ma ancor più profondo di sentimento e più denso di pensiero. Il De Marchi pubblicava intanto due volumi di novelle, un volume di liriche, e quel magnifico saggio di buon senso e di buon cuore ch'è *L'età preziosa*, libro educativo per i giovani nella sua intenzione, per tutti in effetto, diffuso per sei edizioni, ricco di pagine tali da onorare ogni più civile letteratura. Educativo del resto era sempre l'intendimento dello scrittore. L'arte in sua mano serviva a chiarire le alte significazioni della verità comune, i severi ammonimenti della vita. Egli era un verista: ciò che rettamente inteso — soggiunge Gaetano Negri — vuol dire un manzoniano, uno che non si svia nella malsana e falsa ricercatezza dei sentimenti e dello stile, ma scruta attentamente il vero per riprodurlo con un intento morale superiore, e riesce insieme poeta e moralista.

Emilio De Marchi offrì un mirabile esempio di lavoro onesto e geniale nella modestia della vita. Con tutto ciò, non ottenne la fama che meritava, che gli spettava di diritto tra gli scrittori moderni. Era troppo ingenuo e soli-

tario, troppo schivo degli artifizi della pubblicità, troppo disinteressato e assorto nelle idee superiori per saper vendere la sua merce, come direbbero certi abili venditori di merci adulterate. E poi, come negare per gli autori e per le opere letterarie un misterioso impero della fortuna? Ci son di quelli che non possono scrivere cinque linee senza far chiasso; ci son altri che non riescono a farsi conoscere con cinque volumi. Nè questa differenza è dovuta alla diversità del merito, tutt'altro, anzi spesso è in ragione contraria a quello,

Quando il De Marchi morì, pochi mesi addietro, appena cinquantenne, molte furono le manifestazioni di compianto, specialmente a Milano, dove la sua virtuosa operosità era più nota; ma il pubblico italiano non seppe, non sentì che il nostro paese aveva perduto uno de' suoi scrittori più insigni e più capaci di onorare il nome italiano oltre i termini della penisola. Ora l'ultimo suo libro ci si presenta nella melanconica veste dell'opera postuma, quasi avvolto nei veli neri delle esequie ancora recenti; e del morto poeta discorre con affettuosa ammirazione il Negri in poche pagine sapienti, mentre di contro al frontispizio un ritratto parlante ci dice quale uomo fu il De Marchi, con la stessa penetrante sincerità con cui il suo carattere intellettuale e morale si rivela ne' suoi libri.

Intelligenza aperta a tutti i moti del pensiero moderno, ma più adatta all'osservazione sottile che alle comprensioni vaste; temperamento di sensibilità straordinaria, ma sana e consapevole; cuor grande e tenero, vibrante di pietà alla vista delle sofferenze umane, pronto a risentire le commozioni altrui e ad esprimerle con quel sorriso rassegnato o accorato che costituisce l'umorismo genuino; gusto schietto, personale, inclinato alle cose naturalmente belle, nemico di finzioni nella vita e nell'arte. Sensibilissimo ai contrasti tra la magnificenza serena della natura e il procelloso agitarsi delle cure umane, più sensibile ancora a quelli che l'esistenza sociale pone tra ciò che si pare e ciò che si è, tra ciò che si sente e ciò che si dice, il De Marchi non esprime un concetto lieto della vita comune. Più ancora che le ingiustizie sociali, mette in luce quelle della sorte, che par si

compiaccia d'essere più crudele a' più buoni; rappresenta volentieri la passione come nemica insidiosa, seminatrice di ruine e di lutti; mostra di amare sopra tutto le anime ingenue e oneste, che l'avversità vince, ma non avvelena. Il suo affetto dominante è quello che la parola cristiana dice carità, cioè indulgenza, simpatia fraterna, pietà intelligente; i suoi eroi sono umili vinti, generosi così nell'aspirazione ideale come nel sacrificio pratico.

Questi caratteri appaiòno anche nel romanzo postumo, *Col fuoco non si scherza*, che deve richiamare su tutta l'opera del De Marchi l'attenzione del pubblico ingiustamente oblioso. È anch'esso un libro di pietà e di sacrificio: ma questa sua significazione morale rimane implicita nella limpidezza e nell'interesse del racconto, e il lettore l'avverte senza che l'autore si diparta mai dalla sua maniera di verista schietto, che non ha bisogno di predicare il suo pensiero, ma lo affida all'eloquenza delle cose narrate.

Il fuoco, col quale non si scherza impunemente, è, s'intende, l'amore. La buona gente che vive nel romanzo ne rimane tutta dolorosamente ferita o morta. Che Beniamino Cresti, simpatico orso vicino alla quarantina, solo e sperso nella sua inutile agiatezza, s'innamori di Flora Polony, che ha veduta crescere, che ha tacitamente beneficata, e vagheggi di farne la signora della sua casa deserta, è naturale. Ma Flora è troppo più giovine di lui, e il suo sangue mezzo tra italiano e slavo la fa essere insieme profondamente buona e irrequieta e romanzesca di fantasia. Pur apprezzando l'affetto e i meriti del buon Cresti, ella invece s'innamora del bel cugino Ezio Bagliani, buono anche lui, ma sventato, leggero, guastato dai facili doni della giovinezza, della ricchezza, dell'ingegno indolente. Il capriccio d'un momento induce Ezio a persuadere Flora d'essere riamata, a farle tutto sperare con un bacio insperato; ma poi lo colgono pentimento e fastidio della sua imprudenza, ed egli s'affretta a deludere la povera fanciulla così bruscamente come improvvidamente l'ha illusa. Ha altro pel capo che nozze perpetue, il giovanotto addestrato agli avventurosi amori delle belle accoglienti, non meno che alle gare del remo sul suo bel lago di Como. Mentre Flora redenta dal suo orgoglio si

rimprovera come una colpa l'errore commesso anteponendo il capriccioso cugino al fido Cresti, e accetta quest'ultimo per promesso sposo, Ezio si lascia irretire da un'avventuriera, una cantante di seconda riga, che ha sposato un banchiere geloso, non di lei, ma della sua riputazione, ingrediente necessario al credito della sua ditta e alla riuscita dei suoi affari. Una donna perduta, pazza di Ezio e da lui piantata, si fa per gelosia delatrice; scoppia lo scandalo, avviene un duello tra il marito e l'amante, e questi rimane ferito al capo da una palla che non lo uccide, ma, offendendo certi centri nervosi, lo accieca. Comincia qui un dramma pietoso, che il De Marchi tratta con delicatissimo acume, mostrando la duplice lenta conversione che si opera nell'animo di Ezio e di Flora. L'uno, colpito sì fieramente dalla sorte a cagione d'una leggiadra oca sfiatata, si dispera da prima e pensa a morire, poi trova nel profondo dell'anima gagliarda e nell'amore dei parenti la forza di rassegnarsi all'immane sventura. L'altra, accorsa ad assisterlo, vede chiarirsi innanzi a poco a poco la via che il mal domato cuore, l'istinto, il destino le impongono di seguire; e a quella sventura si vota, delibera di rimanere per sempre accanto ad Ezio infelice, poichè già vagheggiò di averlo compagno felice. Ma egli, che la cecità rende anche più avveduto e sensibile, non può consentire che Flora gli sacrifichi giovinezza e vita; e s'allontana da lei, si fa accompagnare in paesi remoti. Ella troverà rifugio nel lavoro e nella devozione alla madre. Ma chi rimane abbandonato da tutti quelli a cui ha fatto del bene è il povero Cresti. L'amore che ha sconvolto l'esistenza degli altri lo ha lasciato in disparte, come una cosa vieta; solo è vissuto, solo e sconsolato muore un giorno d'inverno, mentre torna alla casa deserta in cui Flora non ha voluto recare il dolce raggio della sua giovinezza.

Non in questo intreccio di casi, ma nella condotta del romanzo e in varie sue particolarità mi pare evidente l'azione esercitata sul De Marchi dalla lettura del Fogazzaro: azione legittima, poichè entrambi gli scrittori muovono dallo studio delle anime e dal culto della bellezza morale. Ma l'arte del De Marchi non è capace di propriamente imitare, e serba

intatta la sua freschezza e la sua schietta forza anche in quest'ultima prova. Da essa ricevono vita di verità i caratteri de' personaggi principali e degli accessori, le scene modeste in cui il dramma freme senza declamare, le vedute del lago di Como che il De Marchi idoleggia con cuore di artista innamorato. Nella parte descrittiva *Col fuoco non si scherza* appare un po' più carico degli altri suoi libri, e tutta la forma letteraria appare in esso più elaborata del solito. Peccato che l'edizione non sia stata fatta con tutta cura. Sarebbe stata carità correggere certi errori di parola che sfuggirono, scrivendo, al De Marchi, ed evitarne altri che il De Marchi non commise di certo. S'egli avesse potuto rivedere l'opera sua su le stampe, l'avrebbe fors'anco sfrondata un poco e alleggerita. Ma non importa. Pur trattato con altri intenti d'arte e con diversa maestria, *Col fuoco non si scherza* reca un'impronta di famigliare affinità con *Demetrio Pianelli.* Questi è fratello di Beniamino Cresti; ritrosi e solitari entrambi, tacitamente benefici, còlti troppo tardi, quasi a tradimento, dall'amore, delusi e abbandonati.

L'artista che ha ideato tali creature di bontà, che ha contemplato con sì fraterna commozione la travagliata esistenza degli uomini in mezzo alla perenne bellezza del mondo, che ha scritto con sì franco senso di modernità, che rinnova in quest'ora di tante aberrazioni letterarie, di tante glorie fittizie, il sano conforto di un'arte che per i suoi spiriti e per i sui effetti può dirsi manzoniana, non può, non deve essere lasciato per morto dal pubblico intelligente. Emilio De Marchi vive con noi ne' suoi cari libri. D'oltre la tomba, egli ci sforza all'ammirazione e alla simpatia che suscitano i più sicuri interpreti dell'anima nostra.

Agosto, 1901.

X.

GIOVANNI VERGA*

Un nuovo libro di Giovanni Verga? Ben venga. Tace da tanto tempo quegli che fu stimato il principe dei nostri novellatori! Ma non è questo il suo grande romanzo che da anni si annunzia e si attende. *Vagabondaggio* non è che una raccolta di novelle a cui la prima dà il titolo e che furono già stampate e ristampate fin dal 1877. Tornando ora in luce, esse ci richiamano quasi a luoghi non più veduti da molt'anni, tra gente famigliare alla nostra adolescenza oramai lontana. Basta scorrere l'indice del volume per ritrovare vecchie conoscenze, siciliane in gran parte, che tanto ci piacquero un giorno. Ed ora non piacciono più? Sì: ma fanno una impressione strana, suggeriscono riflessioni che un giorno non sarebbero state possibili, e che mette conto di notare.

Delle dodici novelle, alcune, come *L'agonia d'un villaggio* e *Lacrymae rerum*, sono semplici schizzi in penna felicemente toccati; altre, come *Il maestro dei ragazzi*, son piccoli romanzi di delicato sentimento e di maniera più vecchia. Ma la parte caratteristica del volume è formata da *Vagabondaggio*, *Il segno d'amore*, *Quelli del colèra*, *Nanni Volpe*,

(*) *Vagabondaggio*. Milano, 1901.

pitture di costumi che appartengono alla famiglia siciliana delle *Novelle rusticane* e della *Vita dei campi*; e da *Un processo*, *Artisti da strapazzo*, *Il bell'Armando*,..... *e chi vive si dà pace*, racconti in cui imperano l'amore e il coltello, scene di plebe, studi di passione impulsiva, tragedie del marciapiede o dell'osteria. Dalla miseria e dall'ignoranza bruta sorge il delitto quasi inconsapevole: la gelosia fa correr sangue; le anime cieche s'abbandonano ai moti dell'istinto. Tra tanti dolenti orrori, una figura umana spicca tornando in varia forma da *Vagabondaggio* ad *Artisti da strapazzo* a..... *e chi vive si dà pace*, quella della ragazza povera che cede perdutamente all'amore, e soffre in cambio quanto può far soffrire la bestiale durezza dell'uomo spietato verso la carne docile, in cui non sente, non suppone nemmeno il trepido mistero di un'anima.

Invenzioni poco originali, ma pagine piene d'energia rappresentativa. In pochissimo spazio, il Verga intreccia e snoda un dramma, ricavandone tutto l'effetto di commozione che esso può rendere. E nel rapido gioco dell'azione non lascia mai scorgere la sua mano: tutto ciò che il suo ingegno ha concepito acquista dall'arte una vita propria, indipendente, espressa in un linguaggio che non tradisce il letterato. A far più pienamente oggettiva la visione, accade persino talvolta che lo stile abbandoni l'uso letterario e si faccia grezzo come il costume e il parlare de' personaggi plebei. Le novelle e i romanzi siciliani del Verga rappresentano senza dubbio il miglior frutto del naturalismo trapiantato in Italia: arte potente, ma come invecchiata oramai! Come si avverte, scorrendo questi racconti tuttora letti e ricercati dal pubblico, che son passati quindici o vent'anni dalla loro composizione!

Erano cose ardite e fresche allora, quando lo Zola insegnava il vangelo della letteratura narrativa e drammatica; ora esso è obliato o spregiato, e lo Zola stesso scrive de' vangeli nuovi che paion fatti apposta per burlarsi del vecchio. Su l'esempio del Verga, del Capuana, di tanti altri minori, specialmente meridionali, parve allora che la più moderna forma dell'arte fosse il bozzetto schizzato alla brava, tutto fatti, cose e azione, senza digressioni descrittive o psicolo-

giche, quasi senza stile: una fotografia istantanea della realtà accortamente colpita. Ora quell'arte ci sembra rozza, sbrigativa, troppo facilmente paga de' suoi pronti effetti, troppo incurante di lasciar dietro a sè, oltre l'impressione del momento, un pensiero durevole. Non siamo mutati noi, è mutata la moda, e questi racconti ci fanno press'a poco l'impressione di ritratti alla moda di vent'anni fa. Diciamo la moda, per non attentarci a parlare di progresso, parola che in arte ha sempre un significato assai dubbio. Ma se parve progresso il naturalismo rispetto alle anteriori maniere romantiche, può parere un progresso anche la maniera di arte che negli ultimi quindici anni ha combattuto e vinto il naturalismo. La differenza è dei tempi, non degli autori. Se il Verga riprendesse ora a scrivere novelle, è credibile che non farebbe più cose simili a *Vagabondaggio*. Anche il suo gusto dev'essere mutato con quello degli altri, e non potrebbe appagarsi più di bozzetti violenti e popolari.

Il fatto è che la letteratura (e con essa le arti figurative che ne risentono anno per anno l'azione e ne riflettono le tendenze), ha seguìto una via contraria a quella della politica. Mentre questa s'è andata facendo sempre più democratica, l'arte letteraria s'è andata facendo sempre più aristocratica, negli argomenti e nelle forme.

Mentre imperavano ancora i conservatori, la letteratura realistica e naturalistica volle appropriarsi i metodi delle scienze naturali, cercò in tutto la verità genuina, e naturalmente s'indusse a studiare di preferenza quella parte degli umani veri che prima aveva trascurata o sdegnata. Prima, emanando da una società aristocratica, aveva figurato gli eroi, gli uomini singolari, le eccezioni ideali. Poi, volendo rappresentare la società moderna, volle più tosto riprodurre le condizioni ordinarie, le persone umili e oscure, la vita della plebe ignota alla classe privilegiata dei lettori: i quali, sdraiati su le lor soffici poltrone, dovettero lungamente dilettarsi di *Assommoir*, di *Nanà*, di porcherie, di trivialità, e tra noi, gentil sangue italiano, di coltellate. Pareva che gli autori più reputati non vedessero altro che il trivio o il villaggio; e per figurarne esattamente i drammi bassi o feroci adoperavano un'arte scamiciata ad arte, la cui finezza

stava tutta nelle descrizioni pittoresche e nei dialoghi quasi dialettali.

Ora che nella politica vengono sempre più guadagnando terreno i partiti popolari, codesta letteratura di contenuto popolare è finita sotto i colpi sapienti dello psicologismo, dell'analisi, dell'estetismo, dell'idealismo, del simbolismo e di tutti gli altri *ismi* che rendono tanto più difficile e meditativa la letteratura d'un libro contemporaneo. Un maligno disse che la psicologia del Bourget non si applica se non alle anime sopra centomila franchi di rendita. Quest'epigramma non potrebbe rivolgersi genericamente alla letteratura contemporanea; ma è certo che oggi essa sceglie i suoi soggetti in alto più tosto che in basso, e, tratti di bellezza sensibile col D'Annunzio o di bellezza morale col Fogazzaro, o con lo Zola o col Tolstoi si faccia studiosa della vita pubblica, non muove dal reale se non per esprimere le aspirazioni ideali. All'altezza dei soggetti s'accompagna di necessità una più elevata elaborazione delle forme, e lo stile della prosa, come quello del verso, ha voluto adornarsi delle eleganze più rare. In ciò, e in quanto il romanzo ha saputo far suo del pensiero filosofico, scientifico e religioso, il guadagno è indubbiamente grandissimo. Noi esigiamo oggi dallo scrittore più assai che non esigessimo quindici o venti anni fa. Lo vogliamo più colto, più pensoso e più acuto nel penetrare oltre le apparenze del vero; non gli chiediamo soltanto un fedele quadro di realtà, ma un'idea superiore ed uno stile eletto, cose degne della coltura tanto diffusa e progredita. L'arte di cui Giovanni Verga è maestro non ha perduto alcuno de' suoi pregi sostanziali; ma appartiene ad un altro tempo, e basta leggere questo *Vagabondaggio* per sentire quanto, con la moderna rapidità del vivere, ce ne siamo oramai dilungati.

Settembre, 1904.

XI.

ARRIGO BOITO *

Il libro dei versi e *Re Orso* di Arrigo Boito ricompaiona nella stampa elegante del Casanova dopo venticinque anni, lungo spazio di tempo per un libro moderno. A tornare così, in mezzo alla generazione mutata, dopo un quarto di secolo, c'è il caso di essere presi per fantasmi. Quando il Boito scriveva le sue liriche, tra il 1862 e il 1867, la maggior parte dei lettori d'oggi non sapeva ancor leggere, o poppava ancora, o non era ancor nata: e agli occhi loro il breve volume deve proprio riapparire come il fantasma di una poesia che fu, non dimenticata nelle sue forme, ma morto nel suo spirito.

Sfogliando queste pagine, così fedeli pur coi nuovi fregi alla loro antica figura, si torna indietro di tutta la distanza che ci separa dalla prima giovinezza, quando il Boito non era già più un poeta nuovo: e rileggendole ad una ad una, non par di fissare gli occhi su le carte, ma su la nostra stessa memoria, dove *Dualismo*, *A una mummia*, *Un torso*, *Lezione d'anatomia* erano segnate indelebilmente, insieme con le prime impressioni letterarie dell'adolescenza. Tornano

(*) *Il libro dei versi. Re orso.* — Con disegni di Alfredo Montalti ed Edmondo Rubino. — Torino, 1902.

strofe, rime, frasi, cadenze, tutto il suono; ma non torna il sentimento. Piacciono ancora certe invenzioni e certi particolari; ma il complesso fa l'effetto di un documento storico un po' penoso. È il documento di una vita e di una maniera letteraria che il tempo ha uccise per sempre, ma che non destano in noi il rimpianto affettuoso solito a volgersi alle belle cose del passato, anzi ci sembrano a buon diritto uccise, e tali da non meritare alcun rimpianto.

Queste poesie ci rappresentano l'ultimo sforzo del tardo e stanco romanticismo, quale lo intese un curioso gruppo di rimatori lombardi e piemontesi, buoni uomini ma non buoni scrittori, ricchi d'estro poetico più che di soda coltura, innamorati di certa morbida poesia straniera più che consapevoli della tradizione e del gusto italiano. I principali erano Emilio Praga, milanese, Giuseppe Giacosa e Giovanni Camerana, piemontesi, Arrigo Boito, veneto di nascita e di famiglia, ma lombardo per consuetudine e per elezione: tutti giovani più o meno, e destinati così a diverse mete! Poeta sopra tutti e malato più degli altri il Praga; più capace di studio e di lavoro paziente il Boito; più sano e più italiano il Giacosa. L'arte loro risentiva della negligenza tecnica che aveva offeso tutta la letteratura giovanile dopo il 1830: la loro poesia, che potè parer nuova perchè le sue fonti erano già dimenticate, rinnovava i caratteri specifici del primo romanticismo e vi aggiungeva quelli del nuovo romanticismo francese durante il secondo impero: indeterminatezza di concetti, lirismo fantastico e sentimentale, ostentazione della personalità e della passione, satanismo, esotismo, amore dello strano e dell'orrido, con di più l'ironia lacrimosa, il falso realismo e la ricerca di bizzarrie formali. In fondo eran poeti che avevano letto tanto da non poter più essere originali, e non avevano studiato tanto da riuscire padroni dell'arte loro. L'originalità, o almeno la sincerità loro stava, se mai, nell'esprimere lo smarrimento, la incertezza, l'orgasmo delle anime più sensibili all'aprirsi della nuova êra d'Italia, quando questa, risorta una e libera tra le grandi nazioni, se le trovò tutte più innanzi nel cammino della civiltà; e, venuta meno tra noi quell'unità d'indirizzo che aveva governato il lavoro intellettuale nella

prima metà del secolo XIX, gli ingegni si sbandarono turbati nel repentino svolgimento della vita pubblica, sollecitati da mille esempi di novità straniere, ansiosi di progredire, ma obbligati a raccogliersi per conoscersi e a rifare tutta la loro educazione per ammodernarsi.

Erano spiriti combattuti tra un'ingenua aspirazione religiosa od anche mistica e lo scetticismo beffardo proprio di chi s'affaccia a un'età pratica e scientifica, senza avere nè la cognizione serena della realtà nè la sicura pacatezza della scienza. Cercavano indarno il nuovo intorno a sè, e s'illudevano di trovarlo nel passato remoto e anch'esso mal conosciuto. Colpiti dal disagio dell'improvvisa modernità, esalavano il loro malessere in invocazioni spasimate, imprecazioni, divagazioni, fantasticherie vagabonde; maledicevano la vita e si perdevano nel sogno; schernivano l'epoca borghese e favoleggiavano un loro medioevo ideale, gran rifugio di tutti i romantici. E scrivevano e verseggiavano a orecchio.

Questo dice di loro la critica fredda, munita del facile senno del poi; ma non disconosce quanto di gentile era nel loro sentimento, quanto d'ingegnoso nella loro forma. Più ingegnoso de' suoi compagni, il Boito fu sempre un cercatore d'effetti singolari, e aveva ragione di idoleggiare il medioevo, perchè c'era veramente in lui qualche cosa di medievale, il gusto e l'industria delle bizzarrie. Capace di lavorare una giornata intera per scrivere una cartolina postale diversa da tutte le cartoline di questo mondo, egli è un maestro di giochi, intrecci e viluppi di parole, e rifà a meraviglia le combinazioni letterali e verbali di cui si compiacevano così spesso gli uomini del medioevo, fino a Dante e al Petrarca. Ma, quanto al contenuto, la sua lirica non appare gran che diversa da quella de' suoi amici, ognuno dei quali, intorno al 1865, avrebbe potuto dire con lui:

> E sogno un'Arte eterea
> Che forse in cielo ha norma,
> Franca dai rudi vincoli
> Del merto e della forma,
> Piena dell'ideale
> Che mi fa batter l'ale
> E che seguir non so.

Come tutti i romantici, il poeta ancor giovine nel 1866 ha già a noia la vita:

Sono stanco, languente, ho già percorso
Assai la vita rea,
Ho già sentito assai quel doppio morso
Del Vero e dell'Idea.
Ho perduti i miei sogni ad uno ad uno
Com'oboli di cieco;
Nè un sogno d'oro, ahimè, nè un sogno bruno
Oggi non ho più meco.

Come tutte le anime inferme che hanno letto Byron, Victor Hugo, Heine e Baudelaire, egli pure ondeggia tra la bestemmia e la preghiera:

Io pur tra i primi di codesta razza
Urlo il canto anatemico e macabro:
Poi, con rivolta pazza,
Atteggio a fischi il labro.

Ecco già Mefistofele che arriva. E questa prima impronta di satanismo romantico, di idealismo vagabondo e di industria medievole non si perderà poi più nella poesia del Boito. Dopo i *Versi* viene *Re Orso*, la celebre leggenda fatta di fantasie che i francesi direbbero *saugrenues* e di giochi di parole: leggenda medioevale, naturalmente, ma di che medioevo, per carità! C'è persino «prima che al mondo si dicesse Mille» un «di Provenza tenero troviero», il quale parla di sirventesi, di donne angelicate, e acconcia a suo modo due versi provenzali che Dante fa dire nel *Purgatorio* ad Arnaud Daniel! È ben vero che le leggende sogliono burlarsi della cronologia; ma quando un poeta si mette a inventarne di suo, potrebbe fabbricarle un po' meno spropositate. La coltura medievale, com'è ben noto per altri esempi famosi al pari della *Partita a scacchi*, non era famigliare a codesti adoratori del medioevo, non era proprio il loro forte. Supplivano al difetto con le vaghe fantasie e i versi armoniosi, che possono piacere ancora alle persone meno letterate.

Ma anche questi gradevoli guazzabugli son passati di moda, insieme coi poeti che cavalcavano le nuvole dando la caccia alle stelle. E come, rileggendo questi versi, si riconosce il

beneficio inestimabile recato dal Carducci alla poesia italiana, richiamandola alla serena e virile contemplazione del vero, al culto delle forme castigate e pure, all'italianità della tradizione e del gusto! Fu lui il gran correttore di questi vagabondaggi aerei, di questa metrica scorretta; fu lui il debellatore di questo romanticismo esaurito, che nel nostro paese non doveva essere altro che un'importazione temporanea. Medioevo di cartapesta e strofe invertebrate caddero sotto i colpi della sua critica e del suo esempio. Quelli che son giovani oggi non se ne ricordano più e lavorano meglio.

Re Orso si legge come una bizzarria ingegnosa e si riconosce come un preludio. Il verme che lo rode, provenuto dall' *Epopée du ver* nella *Légende des siècles* di Victor Hugo, non ha terminato il suo cammino nell'arca di quel fantastico re di Creta, che ha per babbo l'orco e per nonno il Minotauro. Esso ha strisciato lùngamente ancora, e ritroviamo i suoi fiabeschi accenti in tutta quanta l'opera di Arrigo Boito. Mefistofele ha generato Barnaba della *Gioconda*, Ariofarne dell'*Ero e Leandro*, persino Jago dell'*Otello* col suo celebre *Credo*, persino Simon Mago del *Nerone*; e i giochetti verbali di *Re Orso*, dopo avere inondato il *Falstaff*, spuntano ancora in mezzo alle grandiose fantasie dell'ultimo dramma pagano, di cui s'aspetta la musica. Pagano? No. Anche il *Nerone* è, in fondo, una paurosa fiaba medioevale, coll'orco, i diavoli e l'inferno spalancato. La poesia del Boito ha vagato con la musica per vasti campi, italianizzando Victor Hugo e cimentandosi felicemente con Shakespeare; ma il suo carattere nativo è rimasto sempre quello, romantico di ceppo vecchio.

Ma romantico senza improvvisazioni. Tutto nel Boito è meditato ed elaborato lungamente, anche l'effusione del sentimento, anche e più le singolarità della forma. Si sente in tutta l'opera sua l'artista coscienzioso, il quale non si stanca di cercare l'effetto che vuole, e non si posa se non l'abbia trovato. Non è soltanto sincero, è anche consapevole, anzi tormentato dall'autocritica, il che spiega la sua incontentabilità e i suoi lunghissimi silenzi. Come poeta lirico, ha scritto, o, almeno, ha pubblicato poco; ma questo poco è caratteristico dell'uomo e del tempo; e del resto l'elemento

lirico dilaga in tutte le sue opere drammatiche destinate al canto, le quali hanno nella musica che le accompagna gran parte della loro ragion poetica. E chi sa? Forse anche il *Libro dei versi*, forse anche *Re Orso* derivarono in parte dal talento del musicista non ancor rivelato; forse la ragione di quei ritmi e di quelle cadenze era nella mente del duplice artista, che fantasticava melodie e armonie mentre componeva sillabe e rime. Un'arte per lui ha avvalorato l'altra; ma, nel giudizio universale, il musicista ha superato il poeta.

Agosto, 1902.

XII.

ARTURO GRAF

I. « Il riscatto » romanzo.

« Non si creda che l'amor dello studio fosse in me di « quella tal maniera che rende l'uomo ottuso alle impressioni « del mondo esteriore, ne mortifica gli spiriti vitali, ne in- « carcera l'animo, foggia quella larva di uomo che dicesi « topo di biblioteca. Cercai nei libri i documenti e le imma- « gini di ciò che veramente vive e si agita dentro e fuori « di noi, e non altrimenti li considerai che come indici e « transunti del gran libro delle cose. Non credetti mai che la « lettura possa supplire e scusare la spontanea e libera ope- « rosità dello spirito, e amicissimo qual fui dei libri, non « mi ridussi in loro schiavitù, e non feci dipendere la mia « vita da essi..... Fantasia e ragione sono in me egualmente « operose ed autonome; nè meno mi compiaccio d'esercitar « l'una che l'altra; nè mai mi fu difficile uscir dalla realtà « per vagare nel sogno, o uscire dal sogno per rientrare nella « realtà, senza che l'uno si confondesse con l'altra... Più mi « spaventava il nome di specialista che quello di dilet- « tante..... ».

Chi parla così è, in apparenza, Aurelio Ranieri, il protagonista del romanzo *Il Riscatto*; in realtà, come ognuno intende, è l'autore medesimo, Arturo Graf, che con quelle parole afferma la molteplice natura del suo ingegno. Egli

e operoso, se non lieto. Ed ecco che insensibilmente spunta, matura, si afferma il pensiero della morte; e con esso l'inquietudine che alla coscienza vigile sembra annunzio della manìa; e poi il fantasma del padre suicida, l'ossessione di ogni ora, la fissazione che vince ogni energia di resistenza. Aurelio combatte quanto sa e può: studia per guarirsi, viaggia, corre, fugge per il mondo; adopera tutte le armi della suggestione, della riflessione, dell'igiene; e più volte dispera di essere sanato. All'ultimo, dopo una crisi benefica che sembra gli abbia ridato la calma, egli s'acconcia serenamente al pensiero della fine inevitabile, e va a passare quella che crede l'ultima stagione assegnatagli dal destino in una sua villa sul Lago Maggiore. Quivi incontra una bellissima giovine americana, la persona stessa della salute e della bontà; se ne innamora, ne è riamato, la fugge per non cedere alla tentazione di farla sua, sapendo di essere simile al condannato a morte, volendo salvarla dall'inevitabile dolore. Ma ella lo insegue, lo cerca, lo trova a Venezia. Non crede alla sorte; ma, qualunque possa essere, vuol averla comune con lui. L'onnipossente amore vince la riluttanza di lui, vince il destino della sua stirpe, vince ogni paura e ogni pericolo. Aurelio è redento alla vita. La donna amante, la sposa, la madre compie ancora una volta il riscatto dell'uomo che si credeva perduto.

***

Opera di psicologia sapiente e di arte squisita, questo romanzo sa di moderno e di antico insieme. Di moderno ha la vasta comprensione scientifica della vita, la consapevolezza dell'essere umano, la favola derivata dai concetti di atavismo, di eredità e di psicosi lucida. Qualche critico, scrivendo intorno al *Riscatto* dopo che questo fu pubblicato, l'anno scorso, nella *Nuova Antologia*, censurò d'inverosimiglianza la soluzione, affermando che l'amore può fare molti miracoli, ma non ha mai fatto quello di guarire l'uomo da un'infermità congenita. Da tali censure si difende con buone ragioni il Graf in una *Dichiarazione ai critici* posta in fondo

al volume. Codesti giudizi di possibilità e di verisimiglianza sono infatti i più avventati. Chi conosce il mondo e la vita ne' loro infiniti modi di essere sa che non v'è nulla d'inverisimile, fuor che il viaggio di Astolfo al mondo della Luna.

D'antico il *Riscatto* ha la forma. Antica veramente? Questa è la prima impressione, in parte giusta, in parte no. Non è antica la forma del romanzo personale, autobiografico, che per l'anima poetica infusavi entro diventa lirico; nè è antica, tutt'altro, l'introspezione, l'analisi acuta che uno spirito malato fa della sua malattia. Tutta la letteratura contemporanea è piena di questi elementi. Nemmeno può dirsi antica la lingua che al Graf è famigliare. La lingua nostra nonsi mutò nei tempi come le sue sorelle, e non ha tanto perduto o guadagnato nei secoli, che l'artista della parola non possa richiamare oggi all'uso del pensiero vocaboli rimasti un po' indietro, ma che all'orecchio moderno non tornano oscuri, nè strani, nè ripugnanti. Il Graf ha un senso della misura e dell'opportunità veramente classico, che lo tiene lontano così dagli arcaismi affettati come dalle novità arbitrarie; e mescola così bene insieme le locuzioni dell'uso comune e quelle più rare e signorili dell'uso letterario, da conseguire una ricchezza verbale maravigliosa, utile ad ogni effetto.

Più veramente antico è lo stile, che qua tiene della latina sodezza ed eleganza del cinquecento; là, e dove si snoda più armonioso, ricorda la prosa del Leopardi. E par che uno spirito leopardiano animi e governi tutto questo racconto, così diverso, nel suo complesso, da quel che oggi ci fanno leggere gli autori italiani. Nessun romanziere o novelliere nostro scrive a questo modo. La prosa del Graf è uno stillato di lunghi ed alti studi letterari, derivato da un artista, secondo il suo carattere individuale, come un'assimilazione spontanea, a rendere un pensiero non imitato. Riesce allo intento? Sì, perchè è forma pienamente armonizzata all'idea. Il Graf scrive perchè pensa e sente così; non sovrappone una vernice di stile classico a una concezione che ci lasci desiderare altra forma.

Non è però negabile che questo stile, così continuamente forbito, in ogni sua parte sapientemente corretto, riesce a

lungo andare un po' monotono e grave. Non ha lo slancio, la libertà ariosa, i guizzi, gli scatti, i risalti della prosa moderna: arrotonda, leviga, ammanta di un eguale decoro tutte le cose. I periodi così magistralmente organati di proposizioni relative e di congiunzioni pronte ad ogni giro dell'idea; le frasi sempre ben modellate e quasi modulate; le stesse lettere famigliari; gli stessi pochi e brevi dialoghi intimi non hanno il sapore dell'uso vivo, hanno ricevuto dalla mente dello scrittore una elaborazione letteraria uniforme. Ma tutto ciò è personale, è sincero, è necessario. Il Graf non potrebbe fare diversamente. Tutto il suo racconto, rispetto a lui, è vero. Se immaginari sono i casi del protagonista, non ne è immaginario il carattere e il pensare: è quello dell'autore, i cui futuri biografi troveranno nel *Riscatto* non poche pagine di confessione intellettuale preziosa.

I lettori intanto vi trovano la sapienza e la bellezza. Di luoghi belli, di albe, di meriggi, di tramonti, di notti, di selve, di laghi son qui descrizioni mirabili, tanto più efficaci quanto più si sentono uscite spontaneamente dalla memoria evocatrice del poeta. Poeta nel sentimento della natura, poeta nelle voci dell'anima, poeta nell'ideare l'amore che redime e la donna forte e pia che ne è degna, questo maestro della critica storica offre col romanzo del *Riscatto* un tale saggio di intellettuale nobiltà, da onorare la presente letteratura italiana, che di troppo diversi esempi ha da dolersi.

Marzo, 1901.

II. « Morgana », nuove poesie.

Breve la vita? A me talvolta sembra
D'esser già mille e mille anni vissuto,
E m'avvinghia un terror gelido e muto
Quando del tempo andato mi rimembra.
E il cor mi trema, e d'un ignoto inferno
Sento l'angoscia cercarmi ogni vena,
Quando il pensiero in mente mi balena
Di dover forse vivere in eterno.

Con questi belli e terribili versi, che si leggono nel volume di liriche intitolato *Dopo il tramonto*, Arturo Graf esprimeva, otto anni sono, un suo sentimento intimo della vita quasi sospesa tra le due infinità del passato e del futuro; e il *forse*, che al Leopardi pareva la più poetica delle parole, gli serviva ad esprimere un pessimismo ultra-leopardiano. Se per il Recanatese la vita nostra è un'inutile miseria, la sua dolente vanità ha però termine con la morte, che trae da ogni affanno l'essere travagliato e lo adagia nella pace eterna. Per il Graf invece nemmen la morte è termine al soffrire. Essa non ispegne la vita, ma solo ne tramuta le forme, e la condanna dell'essere si perpetua, da una in altra forma dell'esistenza, nella cieca eternità.

> Muta e rimuta la fatal vicenda,
> Ma la colpa e il dolor mai non han fine.

Gli astri vanno roteando per lo spazio, recando forse ciascuno una sua umanità, una sua storia simile a quella dei terreni: storia sempre uguale, che traverso le parvenze di civiltà, di progressi, di redenzioni, mostra all'occhio del contemplatore uno spettacolo orrendo:

> Una spietata e mostruosa pugna
> Alla forza commessa e alla fortuna.
> Formidabile pugna, a cui la sorte
> Nè pace mai, nè mai concede tregua.
> La vita, che ognor dura e ognor dilegua,
> Nasce di morte per pascer la morte.

Belli e terribili libri di poesia sono così *Medusa* e *Dopo il tramonto*, l'uno più austero e fosco, l'altro più adorno di vaghe fantasie, entrambi ricchi di motivi nuovi nella poesia italiana, trattati però con arte tutta nostra, misurata, armonica, finita. Il Graf vi appare un romantico tedesco in veste di classico italiano. Ha l'amore delle visioni trascendenti, dell'allegoria, degli spettacoli orridi e terrificanti: il suo concetto della vita e della sorte si manifesta per immaginazioni attinte or a leggende germaniche medievali, ora a insegnamenti della scienza moderna: spettri, larve, scheletri,

cadaveri, nuvole, boscaglie, caverne, astri che vanno pel cielo, anime illuse dalla fede che la morte delude. Ma tutto ciò parla nella poesia del Graf con versi di sì italiana e sapiente armonia che poterono essere paragonati a quelli dell'Ariosto, e le fantasie vagabonde si esprimono con parole esatte, con frasi lucide e nette, con forme letterarie di purezza veramente classica.

Con que' due libri, e con altre minori cose sparse, il carattere della poesia del Graf si determinava chiaramente. Egli appariva maturo nella sua singolare individualità, maestro dell'arte, ma artista solitario in Italia. Ora un nuovo libro di liriche s'aggiunge a que' due primi, *Morgana*; ed è tale da destare interesse grande con maraviglia nel lettore avveduto. È simile agli altri ed è diverso; agli uni pare il contrapposto di *Medusa*, ad altri pare una derivazione logica, secondo lo svolgersi dello spirito del poeta dall'età più forte all'età più saggia.

Morgana è « la fata dai sereni occhi » dietro al cui volo fioriscono « vision dipinte e fuggitive »: le fole dei Greci, le tradizioni cavalleresche del medio evo, le leggiadre idealità del passato; immagini di luoghi veduti o sognati, ed anche

..... alcuna larva di cosa non nata,
Cui vedrà forse la stagion novella.

Quindi ecco, nella prima parte del libro, ondeggianti fantasie in cui non sempre appare chiaro il simbolo, *Il canto della vecchia cattedrale*, in cui parlano i sepolti, le statue, le colonne, l'orologio, gli angeli e il demonio, *La porta di bronzo*, *La fucina*, *Lo squillo*, *Il bagliore*, *La voce tra l'ombre*; o parabole della vita umana come *Tantalo*, *L'Amazone*, *Sisifo*; idilii pensosi e favole vaghe, *Il cavaliere ferito*, *Il lago delle Ondine*, che hanno un fascino come di stupore; ecco infine *Il riposo dei dannati*, scena che par tolta al *Faust*: dialogo di morti in cui parlano i vivi.

La seconda parte di *Morgana* è composta invece di momenti lirici semplici e brevi, dal verso facile, sin troppo facile, dall'andar famigliare che talvolta appare pedestre: note poetiche simili a quelle del Heine, ove il piano stile

Quest'ultima parola, indicatrice del sentimento che per il cristianesimo è virtù cardinale, compendia tutto il significato profondo di *Morgana*. Il poeta dunque, dal suo pessimismo non disperato, perchè scevro di passione, ma ragionato e sicuro, sembra con gli anni volgersi a un concetto meno acerbo della vita. Là dove prima gli occhi suoi non vedevano se non la cieca fatalità che travaglia inesplicabilmente tutte le creature, ove vedono in fondo all'abisso cieco del destino balenare una luce che ridesta gli spiriti e li invita a una speranza finale di bene, di giustizia, di ristoro. Così i dannati, nel breve riposo concesso loro dalla leggenda, si avventano ebbri di gioia incontro ad una nuova luce che rischiara il lor cielo; così l'orrido silenzio eterno è squarciato da uno squillo che par chiami le genti a nuova vita; e nella notte nera in cui vivono i popoli arde un bagliore sanguigno, incendio del mondo vecchio o aurora d'un sole nuovo.

Questa mutazione, che si manifesta così nel pensiero come nel sentimento del Graf, viene però di lontano. Parecchi segni n'erano già apparsi. Ricordiamo *Il Riscatto*, il romanzo pubblicato in quest'ultimo anno, che narrava appunto la storia di un'anima che dalla soglia della disperazione e della morte è redenta alla vita dall'autor d'ogni vita, l'amore. Ricordiamo che in *Dopo il tramonto* si leggevano questi versi:

Nuova tortura, incognita agonia!
Nel corpo che si logora e s'invecchia,
Nel corpo che a morir già s'apparecchia,
Torna a ringiovanir l'anima mia.
Torna agli amori e al dolce errar di pria,
E gli obliati sogni ecco risogna,
E un ben che più non può sperare agogna.
Nuova tortura, incognita agonia!

Il sapere, l'esperienza, la riflessione filosofica, che hanno condotto il pessimista a condannare la vita con le sue vane illusioni, non furono sufficienti a uccidere l'umanità sana e forte del poeta. È ben vero che il mondo è pieno di dolore, che la sorte è un chiuso enigma e che la fede è morta; ma oltre ogni ragionamento ed ogni dottrina, è pur bello l'amore,

è pur bella la giovinezza, è pur bello sperare in quel bene che la mente ignora ma che l'intuito indovina! Triste, da prima, riamar questi beni quando l'età li ha già fugati; tortura e agonia. Ma poi, man mano che l'animo turbato si placa, la visione si fa più serena: e la vita, che già gli sembrò tutta mentire, appare ora al poeta quasi ribenedetta dalla verità dell'amore immortale, dalla speranza della giustizia futura.

Così da una parte il Graf si riconcilia con la vita e non più le nega ogni ragione d'esser vissuta; dall'altra, come segue ora a tanti ingegni superiori, mostra di secondare quel moto di rinnovamento fiducioso che scuote tutta la società moderna. Quale speranza sia la sua, se religiosa o sociale o morale, non si può intendere nelle indistinte forme della poesia lirica. Ma è sentimento che trova gli animi pronti ad accoglierlo e che rende il Graf scrittore più amorevole, più vicino, più accetto agli altri uomini, i quali insomma hanno bisogno di vivere, e cercando una ragione di questo loro bisogno, la trovano volentieri nel consiglio e nell'esempio degli ingegni maestri.

Settembre, 1901.

III. « Poemetti drammatici ».

Che fioritura di poesia in Italia! Che serie continua di prove feconde, di ardimenti nuovi! Le forme della lirica, che sole parvero sopravvivere nell'uso moderno, non bastano più al pensiero, che ricorre le vie del passato per ricontemplarlo e ritrovarvi i segni della perenne umanità che cammina di secolo in secolo col suo viatico di lutti e di speranze. Le remote età eroiche, le quali parvero chiuse per sempre nella cerchia sacra delle letterature classiche, svegliano ancora la nostra simpatia e ci dicono fraterne parole nei poemi del D'Annunzio e del Pascoli. Solo, in disparte, Arturo Graf medita e canta; e da quel medio evo cristiano,

che è come il fondo originario di tutta la sua poesia, trae ora anch'egli ispirazione a più vasti componimenti di forma oggettiva, che intitola *Poemetti drammatici:* scene dialogate, rappresentanti, se non sempre un'azione, un contrasto simbolico, un'idea della mente che si tramuta in dramma poeticamente reale.

De' dieci *Poemetti*, due figurano scene per sè stanti, due trovate felici del poeta studioso.

L'una presenta Dante al monastero di Santa Croce del Corvo, secondo la tradizione della creduta epistola di frate Ilario. Al frate che lo interroga, Dante risponde che cerca pace; ma non si trattiene, e prega il pio ospite di far recapitare a Uguccione della Faggiuola un suo libretto, che gli porge di presente. Vengono dalla chiesa suoni di canti con organi: sono i monaci giovani che si esercitano alle sacre musiche. Il frate apre il libro dell'*Inferno:* e in quella si alzano di dentro le note del *Dies irae: Liber scriptus proferetur...* — Il frate legge: *Per me si va nella città dolente*, e ai versi terribili risponde il terribile inno del giudizio finale: *Iudex ergo cum sedebit...* Stupisce e sbigottisce l'uomo di Dio. Ha tra le mani il libro dell'eterna vendetta. Dante, innanzi a lui, assume la tremenda maestà del giudice che tutto vede. Questa scena è piena di un brivido sacro, e aspetta da un'alta musica che la accompagni la pienezza del suo effetto.

L'altra, *Una sosta dell'Ebreo errante*, mette a fronte le due leggendarie figure di Assuero e di Fausto. Mentre questi cerca il magico filtro che gli ridoni la giovinezza, Assuero viene a chiedergli un portento che gli conceda di morire: l'uno vuole avventarsi alla vita, per conoscere tutte le commozioni del mondo; l'altro, che da tanti secoli va e va senza riposo, vorrebbe giacere alfine e dormire per sempre. Fausto, che conosce i libri, cerca la vita. Assuero, che conosce tutta la vita, cerca la morte, invano. E riprende il suo perpetuo pellegrinaggio dicendo a Fausto: « Quel tuo licor getta nel fuoco... ». L'esistenza, vana fatica, è condannata.

Degli otto rimanenti, tre son poemetti di Gesù, due poemetti dell'inferno, due poemetti che direi della vita, uno della religione.

Nel primo, *La Tentazione di Gesù*, Satana tenta di sedurre Cristo solo nel deserto, offrendogli, pur ch'ei l'adori, di farlo felice con l'amore, con le ricchezze, con la potenza dominatrice; ma inutilmente. E inutilmente lo minaccia mostrandogli la mala morte che gli prepara. Colui che è il bene risponde a colui che vuole il male:

O scelerato e vil! checchè tu faccia
Altro non puoi se non servirmi.

Nel secondo, in mezzo al popolo di Betania supplicante, sbigottito, esultante, Lazaro è richiamato in vita da Gesù. Ma non esulta egli, anzi si lagna e chiede: Perchè questo castigo? Meglio il sonno e la pace della morte che questo mondo tristo, che questa vita angosciosa. Allora Gesù rimprovera di viltà l'uomo che non vuol vivere. È forse egli solo sulla terra a soffrire?

Hai tu già meritato il riposo e la pace?
Hai tu con ferma fede, con serena costanza,
Speso tutto l'amore onde un cuore è capace?
Hai oprato abbastanza? hai penato abbastanza?

O sai tu perchè sempre battan l'onda gli scogli?
Perchè rotino i cieli e precipiti l'ora?
Perchè d'erbe la terra si vesta e si dispogli?
Perchè cadano i regni? perchè l'uom nasca e mora?

Io venni per chiamarvi alla luce, alla vita;
All'opra che avvalora, al travaglio che affina,
Anima accidiosa, anima sbigottita,
Sorgi dal tuo sepolcro, cingi i lombi e cammina.

Nel terzo, *Attollite portas*, tra voci di spiriti erranti per l'aria, Gesù batte alla porta dell'inferno:

Principi dell'abisso,
È giunto il dì prefisso,
Aprite.

No, risponde l'inferno, non ti conosco. Io sono la bellezza, dice Gesù, sono la bontà, la verità, la vita. Tutte cose che il male ignora e respinge. Io sono la forza, dice alfine il Redentore, e con un umile giunco percote la porta che si squarcia e precipita. Il bene ha vinto.

Seguono i due poemetti dell'inferno, *La dannazione di Don Giovanni* e *Il riposo dei dannati.*

Don Giovanni, vivo, bello, gagliardo ancora, arriva ai regni bui, dolendosi soltanto di aver dovuto lasciare in terra una bella italiana che stava per cedergli. Respinge sdegnoso la plebe dei trapassati su l'Acheronte, non perde buon umore nè baldanza, celia con Caronte, si libera da Cerbero con un calcio bene assestato, e giunge innanzi al tribunale di Minosse. Stanno quivi, pronte ad accusarlo, tutte le infelic da lui tratte alla colpa, e Minosse lo condanna a cadere in loro balìa: facciano di lui quello strazio che il rancore e l'odio loro consiglia. Ma il gran cavaliere ritrova per loro l'accento che non falla, la voce e il piglio che le ha innamorate, e un'altra volta le vince. Le amerà tutte e per sempre, ed esse tutte l'ameranno in eterno.

Pare una fantasia simile a quella del Baudelaire, *Don Juan aux enfers*, ma sviluppata da un umorista di sentimento profondo, il quale sa che finchè anima umana duri non sarà senza amore e senza speranza.

Così i dannati, a cui, secondo una credenza diffusa nella età di mezzo, è concessa a quando a quando una notte di riposo fuor dell'inferno, balzano trepidando, insieme con gli angeli reietti loro custodi, al subito apparire di un segno del cielo, come a una promessa di redenzione. Come figurazione dell'invincibile anelito dell'anima umana all' ideale ignota felicità che non è di questo mondo, *Il riposo dei dannati* ha qualche analogia di concetto con *Il laberinto* e con *I naviganti*.

Nel laberinto dell'esistenza, da cui pur cercano invano un'uscita, errano gli uomini. Da una parte i gaudenti si contentano di placidamente vegetare; dall'altra i faccendieri, arruffoni, parabolani, abbaioni, pedanti, allucinati, scervellati, gridandosi ciascuno maestro, trascinano di qua e di là le torbide moltitudini. Intanto i solitari animosi, i giovani pensosi, esplorano audacemente le vie dell'infinito, quale avventurandosi incontro al sereno del cielo e del mare, quale profondandosi nelle viscere misteriose della terra; e tutti tornano vinti e sconsolati là donde sono partiti. Uno solo, che cerca la sua via, la troverà, perchè una dolce donna, una compagna fida lo sostiene innanzi ai pericoli oscuri con fede, con speranza, con amore.

E son gli uomini, tutti gli uomini i naviganti della nave che non conosce spiaggia o porto, che vaga in perpetuo sul mare senza sponde. Non sanno donde vengano, perchè siano là, dove li conduca il vecchissimo immortale pilota. Chi si annoia, chi s'agita, chi geme, chi freme, chi racconta suoi sogni, chi s'addormenta in pace. Passa la notte con tutte le sue stelle, vani segni dell'universale mistero. Ritorna l'alba, la vita ricomincia, l'umanità riprende il suo cammino, senza mutamento, sul mare senza confini, per il mondo bello e muto...

Nell'ultimo poemetto, *La statua velata*, un temerario, penetrato fin nell'arcano sacrario della dea, a cui si levano le preghiere degli uomini ignari, affascinati dal mistero di ciò che non sanno e non vedono, vuole strappare il velo che la nasconde: audacia inaudita, che non osa commettere nemmeno il sacerdote «scevro di colpe e di scïenza pieno», il quale ammonisce il folle invasore che tema l'ira del nume offeso. Quegli risponde:

> . . . . a te s'addice
> Più che a me di temerlo: a te che in freddo
> Carcere lo sequestri; a te che larvi
> Di vane pompe e di bugiardi veli
> Il vivifico aspetto, e agl'imploranti
> Adoratori lo contendi...

Respinto quell'uomo oppresso dalle antiche paure, il temerario strappa il velo della dea, contempla il supremo vero nella sua candida e maravigliosa nudità; e poi che lo vede intero, quale niun altro osò mirarlo, si sente più buono, più pio, e alla divinità svelata offre spontaneo l'omaggio che prima ricusava alla divinità occulta.

Come si vede, in tali allegorie si scorgono elementi comuni con le liriche simboliche e mitiche del Graf, che tutti conosciamo. Anche qui il pensatore pessimista, che però non osa negare ogni speranza alla vita, ha a' suoi servigi l'espertissimo conoscitore delle favole medievali e delle letterature germaniche e romanze. E se, tornando ai concetti originari di M.me de Staël, romantico è ciò che deriva dalla coltura romanza, dal medio-evo e dal cristianesimo, non saprei poeta e libro più romantico di così. Ma che varrebbe oramai una

ale denominazione esteriore, se per tante altre ragioni intrinseche la poesia del Graf non si collegasse a quella de' romantici tedeschi? Parecchi di questi suoi *Poemetti* sembrano scene di un altro *Faust*, e la lor varia forma metrica, con le sapienti didascalie che la accompagnano, fa spesso pensare con desiderio a una forma musicale che vi si aggiunga come integrazione necessaria. Leggendo queste scene condotte con tanta sobrietà suggestiva, nelle quali il pensiero s'incide con quella sicura nettezza che fa del Graf un maestro della lingua e dell'arte, vien fatto di invocare ad ora ad ora musiche come quelle del *Tannhäuser* o della *Dannazione di Faust* o del *Mefistofele*. Un maestro torinese ha già musicata con plauso la *Tentazione di Gesù:* altri dovrebbero sorgere a misurarsi col poeta nelle cui visioni allegoriche è tanta potenza d'intima verità, tanto fremito di commozione umana.

Dicembre, 1904.

XIII.

ANATOLE FRANCE

I. « L'anneau d'améthyste ».

Dunque il buon abate Guitrel, professore di eloquenza sacra, protetto dagli ebrei e massimamente dalle ebree, è stato finalmente nominato vescovo di Tourcoing; e, adagiatosi appena su la cattedra del beato Lupo, a cui è giunto mostrandosi devoto alle istituzioni repubblicane e rispettoso dell'autorità civile, ha fatto subito atto di ribellione al Governo, levandosi a difendere le immunità ecclesiastiche della sua diocesi e minacciando scomuniche. Raoul Marcien (leggi Esterhazy), inquieto e torbido più che mai dopo il suicidio del colonnello Henry, è scappato in Inghilterra, con molto spavento della sensibile baronessa di Bonmont; il cui interessante figliuolo, con tutti i suoi milioni, non è però ancora riuscito a ficcarsi in casa del duca di Brécé. E il paziente Bergeret, l'ineffabile, il sublime Bergeret, dopo avere con somma gioia perduto la moglie infedele e acquistato un cagnolino fedele; dopo aver ricevuto, come intellettuale e revisionista, un certo numero di fischiate e di sassate dalla prode moltitudine urlante per amore dell'esercito; dopo essersi co' suoi bizzarri ragionamenti opposto validamente a tutti quelli che ragionavano con lui, è stato impensatamente promosso al grado di professore titolare, e

poi, più impensatamente ancora, chiamato ad insegnare la sua letteratura latina alla Sorbona.

A questo punto giunge con l'*Anneau d'améthyste* la singolare *Histoire contemporaine*, iniziata dal France nel 1897 con *L'Orme du mail* e proseguita nel 1898 col *Mannequin d'osier*. E non si vede perchè dovrebbe fermarsi qui, anzi promette di continuare un pezzo su lo stesso tono: con poco gusto dei lettori che nel racconto cercano fatti, e con altissima soddisfazione di quelli che vi cercano idee.

***

Questi libri, coi quali il France, dopo la fortunata escursione sentimentale del *Lys rouge*, è tornato alla sua prima, alla sua vera e propria maniera d'arte, non portano e non meritano il nome di romanzi. Non hanno, in fondo, capo nè coda; non isvolgono un'azione continuata e per se stessa interessante; non c'entrano casi d'amore, anzi non c'entrano, si può dire, casi di nessuna specie. Il comune andamento della vita quotidiana dà solo materia al racconto; il quale non è altro che una forma esteriore, scelta dal France per porre qualche legame, almeno apparente, tra le sue scene. Scene non d'azione, ma di dialogo; interlocutori più presto che personaggi; osservazioni su gli uomini, discussioni su le cose, digressioni su le idee: questi sono gli elementi onde si compone l'*Histoire contemporaine*.

Benchè il terzo volume sia più denso di fatti che gli altri due, pure, tutt'insieme, questi libri paiono alquanto vuoti a chi li legga senza ripensarci su. Ma chi, finita l'ultima pagina, si rifaccia con la memoria alla prima e rievochi via via tutte le cose vedute, s'accorge stupefatto di aver letto una delle opere più intimamente ricche di contenuto che possieda la letteratura contemporanea.

Il France è unico nell'astuzia dell'arte sua. Pare che racconti degli aneddoti o riferisca dei discorsi comuni, con una semplicità di stile che qua e là rammenta persino Omero o i più antichi libri della Bibbia; salta di palo in frasca, s'indugia in particolari che sembrano insignificanti,

divaga, si svia, si smarrisce; e in ultimo, quando egli si interrompe, lasciandovi l'impressione di aver passato in rassegna, senza una fatica al mondo, una serie di scenette e di dialoghetti piacevoli, ma niente affatto straordinarî, voi vi avvedete ch'egli vi ha fatto conoscere un mondo di persone, di cose, di idee, e non superficialmente, ma con profondissimo studio dell'essenza loro, tale che voi potete trarne la filosofia della vita pubblica in Francia. Ecclesiastici alti e bassi, generali e soldati, magistrati e professori, parigini e provinciali, nobili di vecchio ceppo e risaliti di ieri, giacobini e *ralliés;* poi signore vere e signore posticce, serve buone e cattive, medici, affaristi, libertini, imbecilli, intriganti, galantuomini; quanta gente, e come viva, come studiata nell'anatomia dell'anima sua! Tutti costoro parlano delle cose attuali; ed eccovi trattati nelle loro ultime ragioni tutti gli argomenti che più appassionano gli animi e per i quali la vita pubblica si riflette, modificandola, nella vita privata; le relazioni tra la Chiesa e lo Stato, la monarchia e la repubblica, la scienza e la fede, la giustizia, il patriottismo, il militarismo, la storia, l'arte, la filosofia, la mitologia, la superstizione...; e, per segno del presente stato degli animi in Francia, l'*affaire*, la questione Dreyfus, per cui ogni elemento della società s'agita, si scaglia e svela con inconscia sincerità il suo carattere.

E svela il suo anche l'autore, parlando per bocca del professore Bergeret, figura che rappresenta il più alto sviluppo della vita intellettuale ai tempi nostri, e per via di paradossi, di storielle, di apostrofi comiche e di piccole frasi volanti espone un'intera filosofia, voglio dire proprio una sintesi del sapere e della vita umana.

***

L'ingegno del France è essenzialmente filosofico. Egli possiede nella sua pienezza la coltura moderna e l'antica, e dalla dottrina trae l'arte sua non meno che dall'osservazione del vero. Ebbe ragione chi lo chiamò un *bénédictin narquois*: pare infatti di vedere affacciarsi di tra le pagine

de' suoi libri un viso arguto, il viso di un erudito che lasci le venerabili scritture dei tempi morti per considerare il mondo dei vivi, e con lo sguardo abbracci passato e presente, e indaghi e confronti, e sorrida alfine della commedia umana sempre eguale, sempre interessante e sempre sconclusionata.

Come scrittore, il France è originale, senza dubbio, ma non così da non lasciarci scorgere la sua nativa parentela con altri scrittori, ch'ebbero carattere simigliante al suo; con lo Sterne, col Dickens, più ancora col Voltaire dei dialoghi e dei racconti filosofici, fors'anche col Mérimée e necessariamente col Flaubert, il quale, per una ragione o per l'altra, è, voglia o non voglia, il babbo di tutti quanti. Filologo, maneggiatore argutissimo della sua lingua, artista scaltrissimo dello stile, ma punto esteta, punto inclinato alla « idolatria verbale » dei simbolisti, decadenti ed altri superuomini, il France scrive come un classico antico e come un classico francese del settecento: nitido, esatto, di una chiarezza cristallina. Ha certi avvicinamenti impreveduti di parole, certe furberie di collocazione, certe sapienti ingenuità di linguaggio, che bastano a far di lui uno degli umoristi più efficaci. E insieme è caricaturista insigne, stupendo tratteggiatore di uomini e d'animali nelle espressioni più comiche del loro aspetto: e in più luoghi richiama meravigliosamente i disegni di Caran d'Ache.

E come pensatore è terribile. L'acuta ironia del Voltaire rivive nelle sue pagine, ma fatta più micidiale da tutti gli acquisti del sapere moderno. Quando il France prende ad esaminare un fatto, una istituzione, una credenza, state pur sicuri che non ve ne lascerà sussistere neppure un'ombra che abbia sembianza di verità. Egli è lo scettico curioso, l'anarchico intellettuale, il nihilista per eccellenza, necessario portato delle civiltà estreme. Negli umoristi inglesi vive sempre una profonda convinzione morale; nella critica demolitrice del Voltaire anche la negazione ha un calore e una fermezza di fede; ma nel pensiero del France non rimane alcun residuo positivo, se non forse questo, che tutto quanto è in noi e intorno a noi è irriducibilmente imperfetto, e che è vano lamentarsene o sdegnarsene, appunto

come sarebbe vano lamentarsi perchè un triangolo non può avere più di un angolo ottuso o sdegnarsi perchè il sole tramonta tutte le sere.

Per ciò il France è pessimista, e per ciò è buono. Nel *Lys rouge* egli ha dato alla dottrina dello Schopenhauer su l'amore una delle sue esemplificazioni più vere e più potenti; nell'*Histoire contemporaine* egli insegna tacitamente l'indulgenza, la bontà, la simpatia, i sentimenti che soli possono rendere tollerabile la vita. « Tutto è possibile, — dice il professore Bergeret a proposito dell'*affaire*, — persino il trionfo della verità ». E se l'*Anneau d'améthyste* continua, più spietato forse de' suoi predecessori, l'analisi negativa della presente vita francese, convien riconoscere che al par di essi lascia il lettore non tanto disgustato, quanto disposto a compatire anche i più grandi mali della vita, che son di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Marzo, 1899.

II. « M. Bergeret à Paris ».

Anatole France, buon discepolo del Voltaire, è riuscito a trovare una forma intermedia tra l'articolo di giornale e il racconto, tra la satira e la cronaca, tra la fotografia e l'allegoria; e, vedutala accolta con grandissimo favore, non se ne diparte più. La sua *Histoire contemporaine* prosegue con un nuovo volume, in cui la presenza costante di alcuni personaggi parlanti costituisce appena un tenue filo di unità, un'apparenza di continuità d'azione. Apparenza e non altro, perchè in sostanza l'azione è soltanto quella dei casi politici, e i personaggi inventati dal France non fanno altro che commentarli.

Commentatore per eccellenza, e soggetto a distrazioni formidabili, è il professore Bergeret. Eccolo ora a Parigi, intento a cercare alloggio con la sorella e la figliuola, e,

trovatolo, a confabulare filosoficamente col cagnolino Riquet e a ragionare, per via di aforismi e di parabole, su la condizione dellà Francia dopo la morte di Félix Faure, l'elezione del presidente Loubet e la grande espansione del partito nazionalista.

Ritroviamo intorno a lui altre vecchie conoscenze: la tenera e matura baronessa di Bonmont, che si consola della perdita del diletto Esterhazy sposando la causa di un giovine avvocato ambizioso; la giovine e avventurosa signora di Gromance, nel cui spirito l'amore, i quattrini e la politica si confondono con esemplare armonia; il duca di Brécé; il prefetto Worms-Marcelin. Mancano i religiosi e i militari, così sapientemente dipinti dal France ne' volumi anteriori; si moltiplicano invece i borghesi, gli uomini politici, gl'intriganti d'ogni categoria. Ma col passare dalla provincia alla capitale l'azione non si avviva, anzi langue più che mai; e l'interesse della lettura non cresce, benchè il racconto sia sempre denso di idee e pieno di brio.

Nel nuovo libro, più ancora che negli altri, i personaggi scompaiono dietro le circostanze che li fanno parlare. Sono monarchici rivoluzionari, ebrei antisemiti, moderati frenetici, aristocratici che distribuiscono pugni in piazza e democratici che aspettano Cesare. Non uno crede a quello che dice, non uno è della sua opinione. Si chiamano nazionalisti; e, sapendo come si temprano le energie d'una nazione, procurano con ogni mezzo «di assicurare al loro paese i beneficî della guerra civile e della guerra esterna». Guerra civile parrebbe quella che il France descrive in pagine piene d'acre sarcasmo, se veramente non fosse una miserabile commedia d'arruffoni impostori, un intrigo da salotto che si converte nella turpe burletta delle elezioni e delle assemblee. E il popolo? Il popolo cieco e stupido acclama i militari che passano gloriosi della magnanima guerra di iniquità e di menzogne vinta contro un innocente, e vota per il primo mariuolo che sappia assordarlo con parole tonanti. Tutti si spacciano per repubblicani, ma pochi oramai sono tali in Francia. «La repubblica non ne ha formati. È il governo assoluto quello che forma i repubblicani. Non si usa amare quello che si ha».

Confusione enorme, a cui non si vede altro rimedio ed altra uscita che lo scompiglio finale, lo sfacelo della società presente. E in verità, se le così dette classi dirigenti sono in Francia quali ce le dipingono tutti i giorni gli scrittori francesi; se le sorti della nazione che fu madre di fede e di idealità sono governate da gente così cinica, frolla e sudicia come è questa che popola quasi esclusivamente i libri francesi più celebri, vien fatto di domandarci se non abbia ragione chi considera l'età presente come un'epoca di precipizio sociale, simile alla decadenza romana. Gli uomini, quelli che si occupano della cosa pubblica, non pensano ad altro che ad abbattere il Governo esistente per trovare la propria fortuna in mezzo a sommovimenti popolari di cui non possono prevedere nè la gravità nè l'effetto ultimo. E le donne, e l'amore, l'onnipossente amore che rinfranca e solleva? *Nouveau jeu.* Eccone un piccolo esempio istruttivo (pag. 389):

« La giovine signora di Gromance aveva amato e ingan-
« nato Gustavo Dellion, e poi non lo aveva amato più.
« Ma Gustavo, togliendole di dosso il mantello chiaro a
« fiori rosei sul terrazzo, le mormorò nell'orecchio i nomi
« di « brutta canaglia » e « sgualdrina », sotto gli occhi bassi
« del cameriere rispettoso. Ella non lasciò apparire alcun
« turbamento sul suo viso. Ma dentro di sè lo trovò simpa-
« tico, e sentì che l'avrebbe amato ancora. Da parte sua,
« Gustavo, pensieroso, comprese di aver pronunciato, per
« la prima volta in vita sua, una parola d'amore... ».

Se questo è l'oggi, che sarà mai il domani?

***

Il domani non manca nel nuovo libro, il quale per ciò appunto differisce molto da' suoi fratelli. Il France vi si rivela, Bergeret vi si trasfigura.

Fino ad ora questo candido Bergeret, a cui già da quattro anni vogliamo bene come ad un vecchio amico, aveva afferrata la nostra attenzione co' suoi ragionamenti critici su gli uomini e su le cose. La sua analisi e la sua ironia simile a

quella del Renan, ma più fiera e più sicura, s'esercitavano con spietata pacatezza sui fatti, su le credenze, su le istituzioni, e non ne lasciavano sussistere una briciola intatta. Anche ora egli dice (pag. 254): « Io comprendo. Mi sono « sempre ingegnato di comprendere, e in ciò ho perduto « energie preziose. Scopro sul tardi che non comprendere è « una gran forza. È una cosa che permette qualche volta « di conquistare il mondo. Se Napoleone fosse stato intelli- « gente come Spinoza, avrebbe scritto quattro volumi in una « soffitta... ». Trovata la ragion delle cose, questo sofista disinteressato s'acquetava in un pessimismo indulgente e insegnava la tolleranza, la bontà, la simpatia, i sentimenti che soli possono rendere possibile una morale pratica della vita: ma la sua azione spirituale, come quella del Voltaire e del Renan, era in fondo tutta negativa.

Ora no. Nella sua nuova apparizione, affacciandosi allo spettacolo di Parigi sconvolta dai lavori della mostra universale, Bergeret vede disegnarsi su l'orizzonte « l'immagine « della città futura, ove gli edificî più alti non sono ancora « segnati che da cavità profonde: il che fa credere alla gente « leggera che gli operai, i quali lavorano all'edificazione di « quella città, che noi non vedremo, scavino degli abissi, « mentre forse in realtà essi elevano la casa di prosperità, la « dimora di gioia e di pace ». Anch'egli lascia la negazione per affermar l'avvenire; anch'egli costruisce la sua città ideale in Utopia. E in un lungo colloquio con la figliuola (cap. XVII), si chiarisce ottimista e comunista. Sa di fare un sogno, ma sa pure che i sogni dei filosofi hanno in ogni tempo suscitato gli uomini d'azione risoluti ad effettuarli, e che il pensiero crea l'avvenire e la parola conquista il mondo. Non ha illusioni, ma spera; non crede possibile la felicità universale, ma sente di essere testimonio inconsapevole di una lenta e continua rivoluzione sociale che si viene compiendo sotto i nostri occhi ignari, oltre ogni umana difesa, a quel modo che si operano nella natura, senza che noi ce ne avvediamo, i grandi rivolgimenti della terra e del mare che una volta si credevano prodotti da cataclismi repentini.

Così il France, nell'amabile persona del suo Bergeret, salta il fosso che separa la critica dall'azione, e dalla serenità soli-

taria del suo scetticismo esce in traccia di compagni con cui sperare e lavorare. Questo fatto è tanto più interessante quanto più inaspettato, e offre molta materia a meditare. Ma tra il nostro meditare un po' turbato e commosso s'insinua un pensiero molesto. Sarà poi vero? Dobbiam proprio identificare il France col suo Bergeret? O non ha piuttosto voluto il France mostrarci come il pensiero del sapiente solitario, giunto al fondo della negazione, rivòli per umano istinto di speranza all'ideale, e si riduca a vagheggiare i sogni stessi che esaltano gli intelletti più generosi, ma men temprati dall'esperienza e dal raziocinio?

Mettere in dubbio i propositi di uno scrittore così chiaro non è fargli torto, poichè egli medesimo ci ha insegnato a dubitare di tutto. E certo egli non è uomo di parte, che si possa pensare incitato da passioni atte a turbare l'acuta lucidità del suo pensiero. Com'egli combattè francamente, con tutte le armi del suo spirito argutissimo, in difesa dell'innocente oppresso, così può darsi ch'egli voglia ora seguire l'indirizzo del socialismo collettivista, sebbene la natura sua sia di spettatore, non di seguace. In tal caso la sua azione spirituale potrà non essere più soltanto demolitrice, e il suo ingegno può riserbarci ancora molte sorprese, pur rimanendo sempre l'ingegno letterario più sottile, più moderno e insieme fedele alla tradizione nazionale, che sia oggi in Francia.

Febbraio, 1901.

III. « Sur la pierre blanche ».

Ognuno ha i suoi gusti, istintivi più che ragionati, anche in letteratura. A me, secondo il gusto mio, sorride la speranza che siano molti coloro per i quali la lettura di un libro di Anatole France, massime degli ultimi, è la più veramente amena che oggi si trovi. Non vedo scrittore moderno che sappia darci più vivo e sereno diletto. Propone una fa-

vola, ma così tenue e trasparente, che si può accettarla senza sentire lo sforzo umiliante di dar fede a cose false; la tratta come un'occasione di esporre osservazioni argute e conversazioni geniali, tra persone che ragionano in modo da esprimere i varii pensieri degli uomini sopra argomenti d'interesse superiore; ed in quel mezzo la critica universale dell'autore brilla di sapiente malizia. Si può dire di lui quello che il Taine dice del Voltaire: « Senza lasciare il tono della conversazione ordinaria e come trastullandosi, egli mette in piccole frasi portatili le più grandi scoperte e le più grandi ipotesi dello spirito umano, le religioni antiche e moderne, i sistemi di fisica, di filosofia, di morale.... breve, in ogni ordine di conoscenze, tutte le concezioni generali del secolo..... ». La mente segue con acuto piacere i bei dialoghi, in cui le più ardue dottrine e le opinioni più combattute si profferiscono ignude, lasciando intravedere la nullità finale dell'umano sapere; segue incantata l'agile e armonioso andare di quella prosa che ricorda il « bel fiumicello » dantesco, acqua lucida, fresca e pura; giunge mal volentieri all'ultima pagina, « e con molto pensiero indi si svelle », direbbe il Petrarca.

Più che agli altri precedenti, il nuovo libro del France s'assomiglia a quelli dell'*Histoire contemporaine*. Romanzo? No, certo, benchè vi sia un filo di narrazione continua; ma piuttosto racconto che, a guisa di cornice, racchiude due racconti diversi e simmetrici; o più veramente conversazione parlata, che interrompono e alimentano due conversazioni lette. L'importante non è nelle tre lievi favole, sì nei dialoghi che ne rampollano, simili al dialogo platonico caro ai nostri cinquecentisti, più ancora che ai dialoghi filosofici de' settecentisti francesi. In sostanza il libro non tiene alcuna delle forme tradizionalmente distinte, e si compiace quasi di eluderne l'impero, mescendole insieme con elegante arbitrio.

Per ciò appunto piace tanto, solleva, scuote: come esempio di letteraria libertà, come opera di uno scrittore indipendente, il quale non vede sul foglio bianco che ha davanti l'ombra molesta delle opere altrui, ma immagina e compone a tutto suo talento, franco da ogni soggezione spirituale,

senz'altra disciplina formale che quella del suo gusto sopraffino. Lavorando così, il France ci fa sentire il piacere che prova, il più raro e invidiabile piacere dell'intelletto, quello di muoversi liberamente nel mondo delle idee, di poggiare sovr'esse e di guardarle vivere, da un'altezza che consente la serenità senza indurre all'indifferenza.

E che dice di nuovo stavolta? Non molto forse, per chi conosca le altre opere di lui. Ma propone a nuovo un soggetto di riflessione, che è la fallacia dei giudizî umani sui fatti contemporanei, e l'impossibilità di prevedere ciò che sarà inducendo da ciò che è e che fu.

A questo principale, quanti altri soggetti s'intrecciano! Le religioni e i costumi di diverse età, la creazione del mondo, il ritorno eterno delle cose, gli scavi del Foro Romano, la dignità delle arti plastiche, la pace universale, le imprese coloniali, la guerra russo-giapponese, le razze e le nazionalità, l'imperialismo americano di Roosevelt, il collettivismo, la questione sociale, la questione sessuale..... « Sembra — dice un'immagine antica che serve d'insegna al libro — che tu abbia dormito su la pietra bianca, in mezzo al popolo dei sogni ». No, non sono sogni vani se non in piccola parte, nella parte meno felice; il resto, il meglio, è dibattito luminoso di opinioni, evocazione di ricordi antichi mirabilmente rispecchiati dalla realtà moderna.

I cinque francesi: Leclerc, Goubin, Boilly, Langenier, Dufresne, che Giacomo Boni accoglie in un pomeriggio di maggio nel Foro di Roma, il luogo più illustre del mondo occidentale, e intrattiene a lungo parlando con quel suo spirito in cui si uniscono « alle verità estese della scienza le verità profonde della poesia », sono intelligenze librate tra la meditazione del passato e la speculazione del futuro. L'uno aiuta l'altro a contemplare lo spettacolo della civiltà, lungo cammino che il genere umano percorre mutando di aspetti ma non di natura, e a considerare le sorti degli uomini e degli dèi. E là, al cospetto di quelle ruine famose, in quello spazio dove « si compirono per tanti secoli gli atti volgari o strani, quasi sempre insipidi, spesso odiosi o ridicoli, talvolta generosi, il cui complesso costituisce la vita augusta d'un popolo », Langenier, che discende da una

stirpe di umanisti, dà lettura agli amici di un suo racconto antico.

Narrano certi versetti degli *Atti degli Apostoli* che i giudei della sinagoga di Corinto, con a capo un tal Sostene, citarono San Paolo al tribunale di Gallione, proconsole d'Acaja, per farlo condannare come propagatore di dottrine contrarie alla legge mosaica; e che Gallione, come Pilato, come tutti i savî proconsoli romani, se ne lavò le mani dichiarando di non voler pronunziare giudizî in materia di controversie religiose, e lasciando i giudei cristiani e non cristiani liberi di spacciarsene a posta loro: il che i cristiani, essendo in maggioranza, fecero percotendo Sostene nell'aula del tribunale. Quel Gallione, ossia Lucio Anneo Novato, che era uno dei Seneca, figlio del retore, fratello del precettore di Nerone e zio di Lucano, ha giustamente colpito la fantasia dell'autore di *Thaïs*, sempre vago di cavare dall'erudizione storica qualche lume per la coscienza moderna. Egli ne ha fatto il tipo rappresentativo del carattere delle alte classi romane ai primi tempi dell'Impero, e l'ha circondato di amici eloquenti, che discorrono con lui all'ombra de' lauri e dei mirti. Sono gli eredi della cultura greca nella Grecia romanizzata. Ritorna a tratti nella memoria il dialogo tra i convitati di Lucio Aurelio Cotta in *Thaïs*, e il ragionare di quel delizioso Nicia che, traverso tanta lontananza d'anni e di cose, dà la mano al professor Bergeret dell'*Histoire contemporaine*.

Con che rassegnata ironia l'autore fa parlare quei saggi! Gallione e i suoi amici sono convinti che Roma è eterna, che la pace romana regnerà benefica nei secoli, che i barbari non possono minacciare seriamente l'Impero, e che il giovine Nerone, succedendo al vecchio Claudio, governerà il mondo con dolcezza e con giustizia. Sanno che gli dèi sono mortali come gli uomini, e il proconsole pensa che al regno di Giove seguirà nel cielo quello di Ercole. Egli stima i giudei la peste dell'Impero, ma non crede che la loro demenza religiosa possa corromperlo tutto, e non può nemmeno lontanamente immaginare che quel Paolo di Tarso sia il fatale apostolo dell'avvenire. Tra il raffinato patrizio spagnuolo e il misero tappezziere asiatico non vi era alcuna

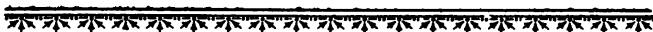
possibilità d'intendersi. Ma nemmeno Paolo avrebbe potuto indovinare il futuro; e oggi, se tornasse a vivere nei paesi cristiani, presso coloro che citano come testi sacri le sue epistole, non riconoscerebbe mai l'opera sua. Il medesimo avviene a tutti i fondatori d'istituzioni nuove, le quali non corrispondono lungamente alle loro intenzioni, e talvolta riescono proprio a rovescio: tanto che è assai potervi riconoscere, dopo molti anni, qualche indizio della loro destinazione primitiva. Così mutano secondo i tempi e i luoghi anche la divinità. Tutto muta e tutto ritorna, conclude Langenier che ha letto Nietzsche. « Nell'infinità dello spazio e del tempo si effettueranno tutte le combinazioni possibili, e noi ci troveremo di nuovo seduti innanzi al Foro Romano. Ma poichè non sapremo di essere noi, non saremo noi..... ».

E poichè l'umana coscienza è caduca e intermittente, la nostra idea dell'avvenire rimane sempre un « antiveder bugiardo ». Il France riconosce quello che aveva riconosciuto il Manzoni, quanto al passato storico; ma quanto al futuro, al futuro nostro, si lascia andare anch'egli al piacere di profetizzare, pur ricordando i tanti che prima di lui costruirono le loro città ideali nel bel paese d'Utopia, tutti fuorchè uno, H. G. Wells, assegnando all'umanità un fine conforme alle loro dottrine e al loro desiderio. Il France ci casca anche lui, non si sa se ingenuamente o astutamente, quasi per ritrovare in sè il debole degli altri. La conversazione dei sei amici, dopo la scena del Foro, continua in una trattoria di via Condotti, a pranzo. Si scambiano le più amene e le più acute osservazioni su le guerre coloniali; si scherza sul pericolo giallo, di cui tanti si spaventano in Europa, mentre ben più terribilmente il pericolo bianco incalza nell'Asia; si finisce sentenziando che lo Stato capitalista è guerriero come lo Stato feudale, e che « lo sterminio è l'effetto finale delle condizioni economiche in cui si trova oggi il mondo incivilito ». Allora Dufresne crede venuto il momento di dar egli pure lettura agli amici d'un raccontino scritto per mostrare che l'avvenire va riguardato senza apprensioni.

Piccola cosa, questo raccontino. Il solito sogno, la solita visione della società futura, concepita secondo le più pro-

mettenti dottrine odierne; nè ignota a noi, perchè già accennata da *M. Bergeret à Paris*. Società collettivista, eguaglianza sociale e sessuale, mezzi di sussistenza assicurati a tutti, poca idealità, molto disprezzo per il passato, per il nostro passato. Palloni e aeroplani per aria, case e officine su la terra. In complesso, il genere umano non ha ancora trovato la felicità nel secolo XXIII. Ci sono sempre dei malcontenti, dei retrogradi e dei rivoluzionari. Gli anarchici, menti superiori, vagheggiano la distruzione della civiltà malefica. Il sogno del France è ardito ma non troppo ottimista, perchè egli sa che non c'è nessuna ragione di credere al trionfo finale della verità e della giustizia. L'uomo stesso non è finale, come dice Wells. Altre specie succederanno alla nostra nel dominio della terra, altre intelligenze a cui le nostre saranno ignote o spregevoli, e che noi non possiamo nemmeno immaginare.

Così, di caducità in caducità, il pensiero del France viene con sorridente ferocia determinando la fallacia di tutto l'essere nostro, e ravvisa nella tolleranza il più sicuro dovere intellettuale. Tutti hanno ragione, quando sono in buona fede, e il saggio deve rispetto a tutte le credenze, non essendo possibile distinguere il vero dal falso, e d'altra parte essendo l'errore connaturato e necessario alla vita umana. Come il suo Nicia, come il suo Bergeret, l'autore francese riposa tranquillo nell'unica certezza della relatività di tutte le cose; e, mostratane l'una e l'altra faccia, dato libero corso alle sue idee in trecento pagine di prosa perfetta, sorride contento d'aver ricreato sè e gli altri, promettendosi, speriamo, di ricominciare domani.

Febbraio, 1905.

XIV.

OCTAVE MIRBEAU

I. « Le journal d'une femme de chambre ».

La cameriera parigina, osservatrice saputa, letterata quanto basta per conoscere il valore del « documento umano » e moralista quanto occorre per misurare la ribalderia sua e degli altri, è elevata a dignità d'autrice da uno scrittore compiacente. Andata a servire presso certi signori di campagna, ella, Celestina, inganna il tedio dell'esiglio scrivendo come un'educanda uscita di convento, un suo giornale, in cui registra non soltanto le sue impressioni giornaliere, ma anche gli svariati ricordi del suo passato; ed egli, Octave Mirbeau, il pensatore, lo stilista, rivede e acconcia il manoscritto, pur temendo di alterarne la « grazia un po' corrosiva », e ne fa un libro che a questi giorni è entrato in voga anche presso il pubblico italiano, prima perchè è zeppo di porcherie, e poi perchè è un'opera letteraria che fa stupire e pensare. Fa anche recere, veramente, ma tanto peggio per gli stomachi deboli, per le anime non abbastanza alte, come dice il Mirbeau, da sentire « la tristezza e la ridicolezza di essere uomo ».

⁂

Due elementi sono in questo libro, non bene fusi e armonici: la narrazione viva della cameriera e l'elaborazione letteraria dell'autore, a cui la finzione del manoscritto riveduto non è riuscita così felicemente come al Manzoni. Fuor della finzione, il Mirbeau ha un duplice soggetto da farci vivere innanzi: la persona caratteristica della sua Celestina, e la società dei padroni e dei servi in mezzo a cui ella è passata, testimone e giudicatrice degna.

Il carattere della serva e della donna plebea entrata a vivere nelle case dei ricchi è qui rappresentato a meraviglia: con una profondità d'intuizione, con una copia e una finezza di particolari da far invidia a uno psicologo maestro. Questa Celestina, senz'essere più cattiva di un'altra, anzi sentendo in sè un'anima inclinata alla poesia, alla pietà, ai nobili sdegni, è una baldracca svergognata, adorna di tutti i vizî, pronta a tutte le mariuolerie; non ha perduto ogni sentimento religioso, anzi trova in esso l'unico ristoro agli affanni della vita, ma non ne trae alcuna norma morale alle sue azioni; avrebbe la tempra di una donna fedele e devota a chi le volesse bene, ma s'abbandona senza ritegno ad ogni dissolutezza; le piace la franchezza e la rettitudine, ma sente nel male, anche nel delitto, un fascino strano che somiglia quello dell'amore; e in ultimo sposa con gioia, con orgoglio, con fede, un uomo che la soggioga con la sua forza e ch'ella conosce per ladro, assassino e impostore.

Contraddizioni? Sì, le contraddizioni bizzarre, talvolta incredibili, di cui è fatto l'uomo, di cui è fatta specialmente la donna, impulsiva, poco atta a dominarsi e bramosa di sentirsi dominata. Il Mirbeau ci presenta un tipo di donna che non abbiamo ragione alcuna di tenere per falso. È soltanto finito e completo: negli oscuri fondi della coscienza, nel secreto della sua vita intima, nella depravazione de' suoi costumi, ma anche nel brio, nell'eleganza nativa, nell'arguzia scintillante del suo spirito, e in molte qualità buone

che non mancano mai pur nel cuore più corrotto. Migliore di tutte la sincerità, per cui Celestina, raccontate senz'ombra di reticenza le sue proprie colpe, non cerca scuse nè usa verso di sè maggiore indulgenza che non usi per gli altri, anzi pronunzia per sè stessa i giudizî acerbi, le parole oltraggiose con cui vien bollando coloro che s'imbatte a conoscere. Sua scusa, sua discolpa, sua ragione d'indulgenza è questa sola: ch'ella è simile agli altri.

⁂

Chi sono gli altri? La società ricca della Francia: uomini senza legge e senza fede, donne senza pudore e senza cuore, famiglie rispettabili e rispettate in cui hanno regno tutte le immaginabili sozzure, gente invasata tutta dalla ricerca del godimento e dalla passione del vizio elegante: un popolo di libertini e di furfanti, servito da un popolo di famigli pari a loro. « Per infami che siano le canaglie — dice placidamente la cameriera — non lo sono mai tanto quanto i galantuomini ». Le memorie dell'acuta Celestina costituiscono un quadro spaventevole, quello d'una società dannata, la cui corruzione è superata soltanto dall'ipocrisia. Il quadro è tracciato da un artista senza pietà: ed è così denso di turpitudini, di miserie e di orrori, da riuscire alla fine monotono e disgustoso.

Il Mirbeau è assoluto e universale nella sua condanna. Se ha qualche lampo d'indulgenza per la brutalità e la immoralità del popolo, non ha riserva alcuna ne' suoi giudizi su le classi superiori. Coloro, egli dice, che non sanno scorgere degli esseri umani se non l'apparenza, e si lasciano abbagliare dalle forme esterne, non possono nemmen sospettare quanto sia sporca e putrida l'*alta società*. Si può dire, senza calunniarla, ch'essa non vive se non per i godimenti più ignobili e per la sozzura. Nessuno sfugge alla terribile ironia del Mirbeau. La quale sembra colpire con particolare voluttà di disprezzo i letterati cari alla società elegante, primo il Bourget, lo psicologo per cui « non si comincia ad essere un'anima che con centomila franchi di rendita », il

poeta e il moralista adatto alla nullità pretensiosa e alla falsità di quella categoria mondana in cui tutto è fittizio; e inoltre gli esteti anglo-italo-francesi, che nemmen dissimulano sotto l'idolatria della bellezza simbolica i loro pervertimenti immondi; e sopra tutto i patriotti antisemiti e nazionalisti, Coppée, Lemaître, Drumont, Déroulède, la *Lega della patria francese* a cui sono ascritti tutti i ladri, i mezzani, i servitori delle grandi casate « ed anche conti, marchesi e duchi » e presso cui è in onore, come un atto di nobiltà e uno *chic* di moda, la falsa testimonianza in giudizio.

In Francia questo libro deve fare l'effetto di una salva di fischiate e di sferzate. Ma il pubblico c'è avvezzo e ci si gode.

***

Non c'è veramente nulla di nuovo nel contenuto di questo romanzo: nè l'invenzione della cameriera che racconta gli atti de' suoi molti padroni, la quale si può far risalire al *Gil Blas* del Lesage; nè i tipi dei numerosissimi personaggi, di ognun dei quali si potrebbe trovare un predecessore nei libri dello Zola o del France. Per quanto il Mirbeau si sia studiato di presentarci quanto di più sudicio o di più grottesco racchiude la società francese, egli non ci dice in fondo nulla che non si trovi già nel *Pot-bouille*, nella *Curée*, nell'*Argent*, nel *Paris*, nell'*Anneau d'améthyste*. Nemmeno il suo verismo estremo è nuovo. Da tempo siamo avvezzi a leggere in libri francesi cose che non si potrebbero tradurre in italiano, perchè la nostra lingua letteraria non possiede o non ammette certe parole che Catullo, Orazio e Marziale adoperavano allegramente nei loro versi, che noi non oseremmo adoperare neppure nella prosa più libera. Siamo noi più morali o più ipocriti dei francesi? Credo fermamente che siamo meno licenziosi, così nei costumi della società come nel linguaggio. È in noi un istinto di decenza, una ripugnanza dagli eccessi vergognosi, che ci salva, per lo meno, dal portare in piazza, dal proclamare come un vanto

d'audacia, dal proporre altrui come esempio di disinvoltura elegante anche quel tanto d'immoralità che è nel nostro come in ogni altro paese del mondo.

Quello che colpisce nel *Journal d'une femme de chambre* è l'intonazione, lo stile, l'animo dello scrittore. Nessun altro libro consimile, e ce ne sono ormai tanti, è così pieno di sarcasmo atroce, è così penetrato di disperata amarezza. Anche il Baudelaire si compiace di mostrarci

Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

ma dal fango del mondo anela ad elevarsi e a « purificarsi nell'aere superiore », e dal tristo reale l'animo suo angosciato rimbalza all'ideale del bene. Anche lo Zola traccia foschi quadri della società presente, ma non foschi in ogni lor parte, e tali da farci desiderare e sperare una redenzione futura. Anche il France stritola sotto la sua critica demolitrice tutti gli elementi della società odierna, ma serba sul labbro un sorriso di bontà e di indulgenza rassegnata. Nel Mirbeau invece il sarcasmo, l'amarezza, il disprezzo non hanno limite e rimedio: egli non vede altro che fango nel mondo in cui vive, non ne risente altro che schifo, e schifo produce in noi lettori, senza lasciarci un solo spiraglio di fede nel meglio.

C'è a Montmartre un'ignobile osteria, descritta anche nel *Paris* dello Zola, in cui vanno i signori e le signore del bel mondo a sentirsi dire ogni sorta di contumelie, a sentir cantare canzonette ignobili in cui si compiacciono di ritrovare le turpitudini della loro esistenza dorata di fuori, putrida di dentro. Qualche cosa di simile è il libro del Mirbeau, Pare che si compiaccia di gettare in viso alla società cui egli stesso appartiene le sue lordure più stomachevoli: ha il riso avvelenato dell'uomo troppo consapevole, figlio di una civiltà estrema, già votata alla ruina, che s'ubriaca di corruzione e, lungi dal dissimularla, trova l'ultimo acre piacere nel mostrare tutta la sua bestialità, nel coprirsi di disprezzo volontario. E, come scrittore, trova nella viva lingua del suo paese, nel suo ingegno, nell'arte sua i mezzi più pronti ad ottenere l'effetto che vuole.

Novembre, 1900.

II. «Les vingt et un jours d'un névrasthénique».

E parliamone anche noi, poichè ne parlano tutti. L'argomento non è simpatico, nè divertente. Ma, se di solito è il giornale quello che annunzia le novità precorrendo l'attenzione pubblica, qualche volta è il pubblico quello che rimorchia il giornale, sforzandolo a parlare, pur di contraggenio, di cosa che interessa gran numero di lettori; e, in fatto di romanzi francesi, al pubblico bisogna inchinarsi, perchè, più che di lettori, esso è composto di lettrici. Il *Journal d'une femme de chambre*, pubblicato un anno fa, ebbe un tale successo di curiosità e di scandalo, che ora la gente corre avida al nome di Octave Mirbeau: il quale non vi ha poco gusto, naturalmente, e seguita a trattare quel medesimo genere di letteratura, che deve riuscirgli molto facile, in un altro libro, *Les vingt et un jours d'un névrasthénique*. Ma è probabile che il Nevrastenico non gli renda così pingui entrate come la Cameriera; prima perchè è un uomo invece di una donna; e poi perchè ogni bel gioco dura poco.

Il gioco sta, per il Mirbeau, nel prendere la maschera di una persona che, per suo stato, conosca moltissime altre persone, molti casi, molti luoghi diversi; e nel farla parlare un po' a vanvera, narrando, descrivendo, satireggiando la società contemporanea per via di scene, aneddoti e storielle varie, non legate insieme se non dal comune carattere dei costumi e del tempo. Il qual carattere ha alcun che di universale, perchè è modernissimo; ma è essenzialmente francese e parigino nelle sue manifestazioni. E siamo sempre lì. I francesi credono sul serio che tutta quanta la civiltà contemporanea, co' suoi beni e co' suoi mali, si rispecchi nel vivere di Parigi. Conosciuto questo, non c'è altro da vedere su la faccia del globo. Fortunatamente, s'ingannano. Mentre il pensiero degli uomini si slarga e viene abbracciando nella stessa serena contemplazione le forme più svariate della vita

e della civiltà, i francesi pare si compiacciano di rinchiudersi con puerile gelosia dentro le mura di casa loro: mura solide e capaci, ma mura, e con poche finestre. Mentre noi tutti, europei e americani, seguitiamo a far nostra la coltura francese, che già ci appartiene per tanti secoli d'ammirazione e di simpatia, i francesi s'ostinano a studiarsi fra loro, senz'avvedersi che Parigi non è più il cervello del mondo. Cervello malato da un pezzo, ed ora anche notevolmente isterilito. La presente letteratura francese, più che a spargere, come già fece, nel mondo le grandi idee che illuminano l'avvenire, tende ora a sogghignare e a distruggere. Per quest'opera corrosiva, il Mirbeau ha attitudini straordinarie. La sua mente, potrebbe dirlo con le parole del Baudelaire,

> *.....est un palais flétri par la cohue :*
> *Ou s'y soûle, ou s'y tue, ou s'y prend aux cheveux.*

Nella persona della Cameriera egli compose un quadro sociale spaventevole non tanto per le figure che contiene, quanto per il colore di disperata amarezza con cui è dipinto. Nella persona del Nevrastenico, che fa riscontro a quell'altra, egli continua su lo stesso tono; ma appunto perchè continua e non muta, riesce meno interessante.

Oltre di che, quella ineffabile Cameriera era un carattere, una persona, una donna che usciva vivente da' suoi racconti e dal suo modo di raccontare; il Nevrastenico invece rimane indistinto nell'ombra, mentre narra le sue storielle, o altri ne narra a lui. Non è una persona determinata : è, tutt'al più, il signor Octave Mirbeau. Nevrastenico? Può darsi. Dice infatti che digerisce male, dorme male, ha inquietudini, oppressioni e depressioni nervose. Ma tutto ciò è niente altro che un pretesto per far soggiornare questo signore ventun giorni in una stazione termale dei Pirenei; in uno di quegli odiosi luoghi di montagna, ove si affollano malati e sfaccendati d'ogni parte del mondo, ed ove la moda snatura ogni cosa intorno. Colà egli vede e ode una quantità di gente, e man mano ne racconta i casi memorabili. Questo spediente serve a fare di trenta o quaranta soggettini distinti un libro di quattrocento e tante pagine. Ma se il Nevraste-

nico si trattenesse in quel luogo quarantadue giorni, il volume riuscirebbe doppio; e potrebbe crescere all'infinito, non avendo capo nè coda. La Cameriera aveva una sua propria storia: il Nevrastenico no, non ha altro che occhi, orecchi, memoria, e talento letterario grande per riprodurre le cose che gli son passate davanti.

Del resto, lasciando stare le grosse parole dei medici, questo signore, malato o no, è un uomo di umor nero e difficile. Ricordiamo la pagina degli *Aforismi*, in cui lo Schopenhauer sviluppa la distinzione di Platone tra l'uomo *eucolos* e l'uomo *dyscolos*, secondo che sono disposti dalla natura alle impressioni gradevoli o alle sgradevoli, alla serenità o alla tristezza, alla speranza o allo sconforto. « Quando, — dice il filosofo, — un'affezione morbida del sistema nervoso o dell'apparato digestivo viene a secondare una *dyscolia* innata, questa può giungere al grado estremo in cui il malessere permanente produce il disgusto della vita..... ». Si tratta, nel Mirbeau, proprio di *dyscolia* non solo innata, ma voluta, studiata e accarezzata come una virtù. Della società umana ei non vede, o almen non vuol descrivere altro che le parti putride. Nè la cura d'acque tra i Pirenei giova punto a dargli del mondo una visione più lucida. Per deliberato proposito, egli non ci presenta altro che persone grottesche e ripugnanti, « in generale, canaglie perfette », così, per divertimento suo e dei lettori; e dichiara che conosce pure della brava gente, ma non ne parla mai, per il gran bene che le vuole. Qui la nevrastenia non c'entra. C'è soltanto il disegno letterario di uno scrittore scaltro non meno che bizzarro, il quale della sua bizzarria e della sua inclinazione alle ricerche raccapriccianti o stomachevoli fa un capitale che frutta, a quanto sembra, interessi enormi.

Ed ecco sfilare via via, ne' ventitrè capitoli del libro, una serie di tipi umani scelti in tutte le classi sociali da un artista che ha l'istinto dell'odio e la passione del male: una lavandaia divenuta marchesa; un esteta divenuto faccendiere; un medico ciarlatano, il quale ha scoperto che la povertà è una nevrosi; nazionalisti imbecilli, militari che barano al giuoco in Europa e si divertono a sterminare i negri nelle colonie d'Africa, caricature feroci del ministro Leygues,

di Emilio Ollivier, d'altri grossi personaggi di Francia: miliardari americani infelicissimi; deputati barattieri e preti simoniaci; nobili furfanti e vecchi maniaci; infamie del despotismo in Russia, della superstizione in Bretagna, delle amministrazioni pubbliche da per tutto; storie di avventurieri e di pazzi, confessioni di ladri e di assassini, proteste terribili della plebaglia stretta tra la miseria e il delitto: un manicomio, un penitenziario, una lettura che lascia la testa cinta d'orrore. L'orrore è quello che il Mirbeau cerca sopra ogni cosa, con le sue immaginazioni atroci, degne veramente di chi ha scritto *Le jardin des supplices*. La sua fantasia ha del mostruoso: altera le proporzioni del vero, carica la caricatura, si diletta di visioni putride o sanguinose, si compiace di indovinare le più sottili sensazioni del chirurgo, dell'omicida e del verme.

È lungi ogni cosa nobile e buona. Manca sempre, ad esempio, nei libri del Mirbeau, la figura della ragazza pura, della fanciulla per bene. Ch'egli abbia a casa una sorella o una figliuola? E degli amici suoi non ci presenta se non quelli datigli dal caso tra i matti e i birbanti. Si capisce che, non volendo scrivere se non di cose orribili, dimostra il suo rispetto verso le cose buone nel solo modo che per lui è possibile: il silenzio. Il libro della Cameriera è sozzo; quello del Nevrastenico è sinistro; tutti e due insieme dànno una così bieca immagine della vita, che vien fatto di pensar male anche dello scrittore, poichè pare ch'egli non trovi nemmeno in se stesso, nel profondo della sua coscienza, qualche cosa che valga a temperare il suo disperato schifo dell'umanità civile, a' cui mali non vede altra medicina che la distruzione, lo sterminio, lo sfacelo definitivo.

Così voluta e fatta, l'opera del Mirbeau non sarebbe altro che una stranezza, una follia di depravazione e di delitto, e non piacerebbe che a poca gente pervertita, se non avesse pregi letterarî di prim'ordine, eleganza e forza, spirito indiavolato, agilità e grazia acerba. Frammentaria com'è, fa l'effetto di una raccolta di bozzetti scritti da un poeta che dedichi il fiore dell'arte sua a descrivere scene d'ergastolo e d'ospedale.

Ma, finita questa lettura avvelenata, vien voglia di guar-

darsi nello specchio, per godere finalmente lo spettacolo di un uomo sano e onesto; vien voglia di uscire all'aperto, per respirare dell'aria salubre e incontrare della gente degna di stima e di simpatia. S'ha un bel dire che di tali e di tante infamie è pieno il mondo, che cose simili e peggiori riferiscono le cronache giornaliere, che l'opera di arte ha un suo valore di bellezza, qualunque sia il soggetto che rappresenta. È in tutti noi l'istinto di cercare nei libri, di chiedere all'arte qualche cosa che non ci turbi così bassamente, che non ci faccia maledire la vita. Al diavolo i libri del Mirbeau. Leggiamo di meglio, o piuttosto andiamo a spasso per la campagna, a udire il linguaggio degli alberi, dell'erbe, degli esseri belli e innocenti.

Ottobre, 1901.

XV.

MASSIMO GORKI

Quest'anno l'autore di moda, a giudicarne dal numero dei libri suoi che appaiono nelle vetrine dei librai, è Massimo Gorki. Venti mesi addietro si conosceva di lui appena il nome, con qualche vaga notizia biografica e qualche saggio del suo scrivere, giunto a noi per la solita via di Francia. Oggi ne possediamo in italiano già cinque o sei volumi, tutti con la data del 1902, pubblicati dagli editori più pronti ad afferrare le novità straniere; e non vi è oramai chi non sappia che Gorki, pseudonimo simbolico, vuol dire amaro, e che è Alessio Peschkow il vero nome del nuovo scrittore russo, nato a Nischni-Novgorod nel 1869 e già condannato dai biografi a morire alla lesta di mal sottile. Si sono letti non pochi articoli critici, nei quali il valore del Gorki è misurato assai variamente. I critici russi par che inclinino a vedere nelle sue opere un segno della decadenza attuale della grande letteratura che dal Puschkin al Tolstoi ha avuto per forza di pensiero tanto potere su la cultura di tutta Europa, perchè il Gorki è essenzialmente un descrittore fornito di poche idee avverse all'idealità filantropica dello spirito contemporaneo. In Italia c'è chi lo proclama senz'altro il più originale e potente prosatore dei tempi moderni, supe-

riore per la novità dell'arte sua a quanti scrivono in questo mondo e nell'altro, cioè in Europa e in Russia, perchè l'Europa occidentale e la Russia sono due mondi diversi e non sempre intercomunicanti.

Da tale disparità d'ambiente (lasciando stare le molte sciocchezze che in questa come in ogni altra occasione consimile va spacciando qualche critico di terza o quarta mano), deriva probabilmente la novità, e con la novità il successo del Gorki. Quando si va in Russia, bisogna cambiar treno al confine, perchè le strade ferrate di quel paese hanno uno scartamento diverso da quello che è stabilito in tutti gli altri paesi europei. Così si fa mentalmente, quando, movendo dalla tradizione e dall'abito della coltura occidentale, si vuole addentrarsi nella letteratura russa. Non cambia soltanto il paesaggio che ci si mostra, cambia anche il nostro andare, e le sorprese son tante. I grandi autori russi del secolo XIX ci hanno rappresentato con vigorosa schiettezza i caratteri e i costumi delle classi superiori del loro paese, e poi quelli della sua povera e ancor barbara plebe agricola, e i contrasti di sentimento e di pensiero che agitano dolorosamente laggiù gli uomini combattuti tra le secolari tradizioni quasi asiatiche dell'immenso popolo, e lo spirito di scienza e di progresso cosmopolita che incalza dall'occidente e scuote non solo l'impero, ma tutta la mista razza che si chiama slava. Con quegli autori, famigliari a noi tutti, avevamo imparato come vivono in Russia gli uomini simili a noi, avevamo sentito ripercuotersi in noi la crisi intellettuale che travaglia quel paese, in cui dal chiuso della servitù e della tradizione si sbalza alle più sfrenate audacie del pensiero moderno.

Ora il Gorki viene a dirci dell'altro. La Russia, dice, soffre sempre del suo male cronico, di un'abbondanza di canaglia. Ed egli ci descrive la canaglia alla quale ha appartenuto in tutta la sua gioventù, campando randagio nelle grandi città e nei luoghi selvatici, esercitando venti mestieri anche vili, formandosi una coltura personale in mezzo alle avventure e alle compagnie più deplorevoli. Le quali cose non sembrano possibili se non in quello smisurato impero, dove l'umano consorzio ha ancora aspetti infinitamente svariati ed è ancora ben lontano dal potersi costituire in una regola

sociale simile alla nostra. Pare che colà siano innumerevoli i nomadi e i vagabondi, mendicanti, braccianti o profughi dalle classi istruite; spostati, diremmo noi, ma spostati di tutti i ceti, e formanti un ceto residuo, quello della gente senza tetto, senza pane, senza posizione civile riconosciuta e senza coscienza civile formata, che s'aggira per città o campagne, s'aduna in brigate di lavoratori o di malviventi, si disperde alle minacce della fame o della polizia.

Questa è la canaglia che al Gorki somministra soggetti, caratteri e memorie, da cui egli trae racconti che poco raccontano, molto descrivono, e colpiscono per l'aspra sincerità del loro accento. La singolarità della sua materia sta in ciò, che gli esseri abbrutiti o selvaggi da lui descritti sono russi, e, come tutti i personaggi dei romanzi russi, hanno una costante inclinazione a filosofare. Il personaggio tipico del Gorki è un uomo sempre scontento, il quale aspira furiosamente a non si sa che, e intanto s'ubbriaca e batte la moglie, quando l'ha, continuando sempre a domandarsi che cosa sia la vita, che valore e che significato abbia la vita, perchè ci sia imposta la vita, come dovrebbe essere la vita. La conclusione è tale che corrisponde al nome assunto dall'autore; è un'immensa amarezza dell'anima che condanna tutte le forze dell'esistenza, e si solleva soltanto ammirando la bellezza della natura esteriore. La natura è buona; il male degli uomini proviene tutto dalla società e dalla civiltà, menzogne nefaste. Il bene supremo consiste nella libertà, nell'assoluta libertà dell'individuo sciolto da ogni vincolo sociale e restituito alla sua propria natura, padrone di tutte le sue forze e conscio che l'unica legge della vita è quella del più forte. Gli uomini civili sono, secondo il Gorki, tanti miserabili vermi, perchè s'acconciano supinamente a soffrire gli uni degli altri, gli uni per gli altri; mentre l'uomo vero è colui che spezza ogni vincolo, si ribella al comando e alla regola, opera indipendente e mira ad innalzarsi nella vita secondo l'istinto di libertà e di dominio che la natura ha posto in lui. Esempio unico di uomini liberi sono appunto i vagabondi senza tetto e senza legge, quelli che si chiamano i rifiuti sociali, la canaglia in cui ribolle il lievito della ribellione e dal cui grembo nascerà la Russia nuova.

Anche questo può darsi. Ricordiamo le parole di Massimo D'Azeglio: « Considerando in quali corrotti e sudici pantani si manifestino sovente i primi germi di certe utili e grandi trasformazioni, si sente quanta sia ancora la nostra ignoranza del mondo che abitiamo ». Discorrendo del pensiero civile italiano intorno al 1824, il D'Azeglio aggiungeva: « In tutta Roma, chi pensava allora all'Italia, alla sua rigenerazione, alla sua dipendenza? Meno poche eccezioni, la schiuma sopraffina della canaglia, che si riuniva misteriosamente nelle *vendite* dei carbonari, nelle osterie. Dal letame nasce il bel frumento; dalla corruzione si sprigiona la scintilla della vita. Sarebbe questa la legge generale?..... ». Nulla di nuovo. Può darsi che il Gorki dia i segni oscuri di qualche gran cosa avvenire. Ma quanto al resto del contenuto concettuale, che c'è poi di nuovo nella sua letteratura? Non certo il culto della canaglia, la poesia dell'abiezione e della corruzione, la ricerca delle gemme nel fango, l'amore dell'orrido; perchè di queste cose è pieno tutto il romanticismo francese, dai *Misérables* alle *Fleurs du mal*, da Victor Hugo al Balzac al Baudelaire. Quanto poi all'idea della natura buona e della società malefica, essa non può parer nuova se non ad un analfabeta. È l'idea medesima da cui il Tolstoi ricava una morale opposta a quella del Gorki; è l'antica idea del Rousseau, del Diderot, degli ardimentosi preparatori della rivoluzione francese; ed è l'idea più sbagliata di questo mondo, perchè l'uomo e la società che gli uomini hanno costituita non son fuori della natura, ma alla natura appartengono e procedono dalle sue leggi. I personaggi del Gorki (non possiam dire i protagonisti, perchè il protagonista vero di tutti i suoi racconti è l'acquavite), e il Gorki medesimo sono esseri primitivi, i quali s'immaginano di poter rifare di sana pianta la vita del mondo, perchè non sanno che il mondo non è governato dall'umana ragione e che tutte le loro originalissime idee sono vecchissime fuor della Russia e si trovano molto meglio espresse nei nostri autori dei secoli passati, mentre nel secolo presente hanno già fatto il loro tempo per tutte le teste sane.

Senza far torto a nessuno, vorrei dire che la novità intellettuale di questi benedetti russi sta per noi in ragione dell'i-

gnoranza nostra della letteratura europea. Chi ha letto molto sa che nei loro libri non si fa altro che tornare indietro, considerando a caso vergine argomenti già tra noi esauriti, accozzando pensieri, critiche e teorie sociali che già furono dei nostri bisavoli e che a noi paiono fresche e nuove soltanto perchè non le conoscevamo o le avevamo dimenticate. In sostanza la letteratura rivoluzionaria russa non ha forse un'idea da insegnare a noi eredi della grande rivoluzione d'occidente, e ci stupisce per ciò appunto che ci riconduce e una condizione spirituale che nei nostri paesi è stata da gran tempo lasciata indietro nel rapido avanzamento della nostra coltura.

Resta dunque per i russi, e particolarmente per il Gorki, il vantaggio letterario di essere russi, cioè di avere per materia dell'arte loro luoghi, caratteri e costumi interessanti perchè diversi dai nostri. Nel trattare questa materia, nell'esprimere l'anelito dell'anima russa verso la libertà, verso forme più sincere e più energiche della vita, egli è certamente fortissimo; e piace sempre quando fa valere il contrasto tra la miserabile esistenza de' suoi eroi e la poesia della natura che li circonda e ch'egli sente con virgineo entusiasmo. Così piacciono a chi cerca emozioni insolite e rudi i suoi libri, ove una oscura idealità si sprigiona dalle scene della sofferenza e della colpa; e si capisce che, sebben lenti e pesanti e condotti con barbarica sprezzatura, trovino un pubblico d'ammiratori *I tre*, *Tommaso Gordeiew* e le molte novelle minori, alcune delle quali, come *Konowalow*, *Gli ex-uomini*, *Oelckasch*, *D'autunno*, *I coniugi Orlow*, valgono per significazione e per arte forse più dei romanzi maggiori.

Ma, siamo giusti, come si può giudicare pienamente o sicuramente ammirare l'opera di uno scrittore, quando essa si presenta a noi conciata come son conciati in Italia i libri del Gorki? Non sapendo il russo, noi non li leggiamo se non nelle traduzioni francesi o italiane. Le traduzioni francesi son corrette, fors'anco accurate e fedeli, chi lo sa?, ma redatte con quell'eterno stereotipo stile parigino in cui tutte le prose diventano una prosa sola e tutti i dialoghi lo stesso dialogo: stile decente e spiritoso, in cui probabilmente si perdono le caratteristiche più interessanti del testo originale.

Oppure leggiamo traduzioni italiane, le quali per lo più sono tradotte dal francese, e qualche volta per opera di taluno che non sa nè il francese che legge, nè l'italiano che scrive; sconciature così turpi e bestiali da rendere illeggibile qualunque più prezioso libro. I nostri editori, anche i più accreditati, avendo tanto bisogno di esercitare l'industria delle traduzioni di opere straniere in voga, la esercitano senza giudizio. In questo siamo veramente e costantemente inferiori agli stranieri. Da noi tutto s'ingoia, purchè costi poco; e così, spendendo poco, si spacciano questi poveri stranieri adulterati e contraffatti.

Settembre, 1902.

XVI.

PAUL BOURGET

I. « Racconti ».

Sarebbe già finita la voga dello psicologismo elegante, di cui il Bourget fu maestro e signore? L'autore di *Mensonges* non ha più presso il pubblico le accoglienze premurose e festose d'altri tempi. Molti altri libri ha scritto, da quindici anni, ma *Mensonges* resta sempre il suo capolavoro: anzi si può dire che i romanzi venuti dopo risentano sempre l'influsso di quello, poichè il procedimento d'analisi a cui il Bourget assoggetta la vita e l'anima moderna mette sempre capo alla scoperta del vero che s'appiatta sotto le menzogne convenzionali della società. Anche questa è, a suo modo, una scoperta scientifica; o almeno sono scientifici i criterî da cui il Bourget muove nello studiare i casi umani. Chi non li conosce, questi principî generali, che formano l'anima di tutte le moderne scienze morali, e per cui esse vogliono assimilarsi alle scienze naturali? Il Bourget medesimo li ha raccolti tutti in un periodo: « La somma intiera delle forze cospira a produrre un minimo fatto, e dietro ognuno di questi piccoli fatti l'immaginazione di chi riflette vede svolgersi serie indefinite di avvenimenti..... ». Parole scritte a proposito del Taine, il grande maestro del metodo, il rivelatore studioso dei « piccoli fatti » nella storia del mondo. Da lui

il Bourget ha imparato a pensare e a raccontare: da lui e dal Renan, autori entrambi del determinismo storico, che il discepolo applica alla vita contemporanea.

Ma questo discepolo geniale non ha la serena impassibilità de' suoi maestri, non sa considerare la vita soltanto come « una vasta esperienza istituita dal caso a beneficio dello psicologo ». Studiare, analizzare, svelare le minime remote ragioni degli atti che gli uomini compiono e de' sentimenti che a quegli atti li spingono; determinare con sicurezza ogni più recondito perchè degli eventi e compiacersi alfine d'averne messo in luce tutto l'occulto meccanismo, son cose che non bastano al Bourget. Egli è pure un'anima vivente, e ha bisogno di sentire, di esprimere l'antipatia e la simpatia, di giudicare insomma: e il determinismo esclude ogni giudizio morale. Ecco rinnovarsi il dissidio kantiano tra la ragion pura che non può andar oltre la relatività dei fenomeni, e la ragion pratica, che esige per fondamento alcun che d'assoluto; ecco il conflitto tra l'intelligenza e il sentimento, tra « l'affetto e il senno », direbbe Dante, che ingenera nel Renan quell'ondeggiare continuo tra la convinzione scientificamente acquistata del reale, e l'inestinguibile aspirazione all'ideale indefinito. Come uscirne? Il Bourget ne è uscito per la gran porta della religiosità, non si può dir propriamente della religione. Il « forse », che il Leopardi stimava la più poetica di tutte le parole, mormora sommesso in ogni più semplice frase del Bourget: ma, dal *Disciple* in qua, la fede è indicata da lui come l'unico scampo in cui possano riparare le anime travagliate e le intelligenze ansiose. Per lui, anche la fede in una Provvidenza che opera, premia e punisce, diventa una maniera di determinismo non scientifico, per cui il giudizio morale può fondarsi su l'ordine dei fatti quali si svolgono innanzi a noi, perchè tali li vuole, in sua occulta giustizia, la potenza che governa il tutto.

Il Bourget non s'è immischiato nelle recenti agitazioni politiche del suo paese. Ma sembra che il suo pensiero sia tutt'altro che favorevole ai partiti democratici. Egli ha affermato in più luoghi che nessuna democrazia e nessun governo è superiore alla Chiesa cattolica, e anche in quest'ultimo libro non trascura di confermare la sua devozione al gran

Taine, del quale divide pienamente i severi giudizî su la Rivoluzione francese. E aggiunge che *Les origines de la France contemporaine* sono « il breviario politico di ogni buon francese ». Ahimè, è lecito dubitarne. La storia non è maestra della vita, e Cicerone ha torto. La Francia come qualunque altro paese è pronta a rinnovare tutti gli errori del passato, lasciando ai Taine e ai Bourget futuri l'amara compiacenza di riconoscere che gli uomini sono sempre gli stessi, e che l'esperienza non giova ai pòpoli, per quanto la paghino cara.

« Tutto si paga », disse Napoleone a Sant'Elena. Ogni debito, che l'uomo contrae co' suoi falli verso la giustizia suprema delle cose, viene un giorno alla scadenza. C'è nell'ordine morale dei fatti un ritmo per cui la colpa inclina al castigo, per cui all'errore corrisponde fatalmente un'espiazione. Quest'idea informa il primo dei racconti riuniti dal Bourget nel nuovo libro, ed è espressa in termini molto simili a quelli che il Manzoni usa nel celebre coro del *Carmagnola*, parlando del castigo che l'eterna vendetta prepara all'empio, il cui gioire torna in pianto. Umile e santo gioire fu quello dei coniugi Corbières, nel vedere il loro figliuolo crescere studioso e buono, aprirsi rapidamente la via della fortuna e divenire un medico autorevole in Parigi; ma empî essi furono perchè, a mantenere il bravo figliuolo agli studî, spogliarono un disgraziato, fannullone e vizioso, della poca sostanza ch'era stata affidata alla loro probità. Tradirono un morto e un vivo, mentirono per lunghissimi anni: e venne il giorno che il loro figlio diletto e quella canaglia della lor vittima si trovarono a fronte, e che l'uno ebbe l'anima e la vita spezzata dalla lor colpa, e tentò invano di ricompensare e di salvare l'altro. Giuoco del caso o rivelazione di una forza vendicatrice, sempre pronta a colpire il colpevole nelle conseguenze imprevedute del suo delitto? Il Bourget dice che l'esperienza gli ha insegnato non essere spesso il caso se non una forma inattesa dell'espiazione, e per ciò, alludendo alla frase di Napoleone, intitola l'*Echéance* questo racconto molto notevole, molto sincero, in cui però il moralista supera il narratore.

Narratore finissimo e ingegnosissimo è sempre il Bourget,

scrittore d'una eleganza rara, descrittore di un'abilità straordinaria: ma oramai riesce pesante. Quel suo spiegare il significato d'ogni minima circostanza; quel suo divagare, sentenziare e moralizzare a proposito di ogni minimo passo che faccia l'azione o il personaggio; quel ripetersi inevitabile di certi espedienti narrativi, interrogazioni, dilemmi e reminiscenze filosofiche, sono finalmente venuti a noia. La noia cominciò, se non erro, con quell'insopportabile *Terre promise*, che è un vero supplizio per il lettore intelligente e poco disposto a lasciarsi fare trecento pagine di lezione sopra un soggetto buono per una novella di trenta. Il Bourget ha esagerato la sua maniera, e noi nel tempo stesso siam divenuti meno pazienti. Altri autori ci hanno abituati a rappresentazioni della vita più colorite, se non più rapide; altri, come il France, ha fatto dell'analisi uno strumento meraviglioso dell'arte di filosofare su le cose della vita quotidiana, in guisa da ragguagliarle ai soggetti della storia e della natura.

Oggi, leggendo i racconti del Bourget, non possiamo non ammirare quest'autore elettissimo, che sa parlarci con garbo così squisito e interessarci alle cose minime per farci pensare alle massime; ma nemmen possiamo difenderci da un senso sottile di scontento, di disagio, di fatica nel seguirlo per i meandri della sua narrazione che, a forza di sottilizzare e di ragionare, non ci dà mai un'impressione gagliarda, una commozione inaspettata, una idea immediata e per ciò potente delle cose. Nel *Talisman*, per esempio, sembra ch'egli si diverta a divagare senza fine intorno al fatto, proprio per il gusto di farci stare un secolo a collo teso. E così il gusto nostro si perde, e vengono a noia anche i particolari di più preziosa osservazione, perchè son troppi. La maniera del Bourget è buona e bella solo quando si applichi ad argomenti che di lor natura richiedono uno svolgimento cauto, analitico, tutto di riflessione minuta.

Tale è il caso del più importante di questi racconti: *Le luxe des autres.* Il lusso degli altri è l'ammirazione, l'invidia, l'aspirazione suprema, la legge della vita per la signora Le Prieux, moglie di un celebre giornalista. Scopo dell'esistenza è per lei ricevere, essere ricevuta, e occupare un posto bene in vista nel bel mondo parigino. Per ciò suo

marito deve prosciugarsi il cervello per guadagnar tanto da pagare il falso lusso della casa e delle persone; e la sua bella e buona figliuola, che comprende il martirio del padre senza osar di accagionarne la vanità della madre, deve consentire a un matrimonio ingrato con un ricco imbecille che pagherà anche i debiti. Per fortuna l'amoroso padre interviene, sventa la trama, e fa sposare alla figliuola il modesto cugino provinciale ch'ella ama in secreto: ma la « bella signora Le Prieux », che si crede una donna insuperabile perchè non è una moglie infedele, si sdegna fieramente e non perdonerà mai alla figliuola la sua decadenza sociale Bel tipo, questa donna onesta, che sfrutta spietatamente la operosità del marito e lo costringe a un lavoro disumano; che inganna, intriga, intercetta lettere, fa debiti di nascosto e s'ingegna di vendere la figliuola! Ma la parola onesto, come tutti sanno, cambia significato quando cambia sesso; e il nome di galantuomo non ha femminile.

Il Bourget è felicissimo nel tratteggiare questo quadro di menzogna sociale; e il ritratto ch'egli fa dell'onesta signora Le Prieux vale un trattato di morale mondana. Come la conosciamo bene, l'oca regina, la donna bellissima ed elegantissima dai divini occhi pensosi, dietro ai quali non c'è niente: la « signora » per cui pesa su la società moderna lo scherno immortale di Arturo Schopenhauer! Fortunatamente le figlie non s'assomigliano sempre alle madri, e Reine Le Prieux, soave e candida sposa in una lontana casa di campagna, fa dimenticare a suo padre e a noi i torti della madre troneggiante in Parigi alle prime rappresentazioni. Il Bourget aggiunge una figura di lunga vita alla sua galleria già così ricca di tipiche figure muliebri; e alla sua suppellettile letteraria aggiunge con questo libro parecchie pagine forti. Quel che non si può mai disconoscere nell'opera sua è la serietà d'osservazione, l'attenzione commossa con cui egli descrive il vivere de' suoi contemporanei; quel ch'egli c'insegna è l'umana indulgenza verso gli umani errori, e il culto della sincerità e della lealtà che ad ogni errore può meritare il perdono.

Maggio, 1900.

II. « Un divorce ».

Una sera, non è gran tempo, si cenava tra amici di Torino con un insigne scrittore francese di lingua non di nazione, ed egli ci dipingeva malinconicamente, con quella franchezza che si reca soltanto nella conversazione famigliare, le presenti condizioni della vita spirituale in Francia. Colà, diceva, arde la guerra civile, guerra politica e religiosa insieme, come in pieno Cinquecento; senonchè l'odio appassionato delle due parti forse inconciliabili non usa più o non usa ancora spade e archibugi a insanguinare le strade, ma combatte coi voti delle assemblee, con le sentenze dei magistrati, con tutte le armi della legge, dell'intelletto e della parola, e infiamma tutti gli uomini, dai più eletti ai più umili, rompendo i più cari vincoli d'amicizia e di famiglia, tramutando gli avversari politici in nemici privati, turbando e avvelenando le relazioni sociali e domestiche. Di così feroci discordie non s'ha un'idea in Italia, dove non arsero mai le guerre di religione, e dove da trent'anni si vive tranquillamente in un conflitto con la Chiesa, che in Francia non sarebbe passato senza fazioni e senza sangue.

Queste parole dell'egregio uomo, uno dei pochissimi che possono vivere e scrivere a Parigi senza parteggiare, ci son tornate più volte alla memoria negli ultimi tempi. La fiera guerra tra liberali e reazionarî, cioè insomma tra i fautori della democrazia nata dalla grande Rivoluzione filosofica e politica del secolo decimottavo e spinta nel decimonono a sempre maggiori ardimenti con le istituzioni repubblicane, e i fautori dell'antico ordine sociale, delle tradizioni religiose e guerresche, delle autorità nazionali abbattute, è divampata sotto gli occhi nostri in due occasioni recenti: prima per la questione Dreyfus, poi per la politica giacobina dell'attuale governo francese in materia ecclesiastica. Nell'un caso e nell'altro il conflitto è sempre quello, radicale, profondo, non solo delle opinioni, ma delle coscienze; conflitto storico, che, com'è giusto, si esprime nella letteratura viva,

adoperandone la forma più agevole, più elastica, buona a tutti gli usi, il romanzo. Prima s'è avuto *Vérité*, quasi testamento morale dello Zola; ora viene *Un divorce* del Bourget, episodio laterale ma caratteristico della vasta battaglia.

Lo Zola era nelle prime file e assaliva il nemico in piena fronte. Il Bourget sta in disparte, ma, dove può, esercita una rappresaglia, e colpisce i persecutori delle congregazioni religiose non nell'opera loro, sì in quella dei loro predecessori, traendo partito dall' « abbominevole legge del 1903 » per rinfacciàre al partito repubblicano, « il più corrotto e il più disonorato dei partiti », gli effetti funesti di una legge già vecchia e passata da oltre vent'anni nei costumi, quella del divorzio. Settarî chiama i suoi avversarî e settario si mostra egli stesso nella violenza del suo linguaggio, nell'aspra e risoluta condanna che pronunzia sopra tutta l'opera della Rivoluzione, qualificandola dissoluzione e anarchia. Le sue vecchie inclinazioni clericali e aristocratiche son divenute ora convinzioni irose, assolute, intransigenti: lo scetticismo elegante di colui che parve discepolo diretto del Taine e del Renan s'è cangiato in una specie di amaro furore partigiano. E questo non sarebbe un male, se dalla passione politica lo scrittore traesse incitamenti di foco all'arte sua. Anche Dante era un reazionario, che opponeva il culto delle antiche istituzioni divine alla nuova democrazia utilitaria, e armeggiava con la penna contro le maggioranze. Ma nessuno vorrà dire che l'arte del Bourget si avvantaggi delle sue ire di parte. Un tale scrittore non può mai passare inascoltato, certamente; ma il lettore disinteressato non sente nella nuova opera sua altra compiacenza che quella di ritrovarvi qualcuno dei pregi tanto ammirati nelle opere vecchie, *Mensonges*, massimamente, e *Un cœur de femme*.

Per chi legge con sereno spirito critico, *Un divorce* avrebbe, come opera polemica, ben poco valore, se trattasse solamente del divorzio. Il quale, al pari di tutte le umane istituzioni, ha il suo torto e il suo diritto; ed è facilissimo architettare una favola di romanzo che ne mostri i danni, come sarebbe facilissimo architettarne un'altra che ne

mostrasse i vantaggi. Ogni legge nuova offende naturalmente interessi vecchi, turba tradizioni e usanze, si sa. Il romanzo d'occasione ha buon gioco e non prova nulla. Senonchè *Un divorce* va più oltre, non tocca soltanto una questione di legge, ma anche una questione di coscienza; e qui, o io m'inganno, è la sua importanza.

Semplifichiamo. Che la signora Gabriella, moglie divorziata, non per sua colpa nè per sua domanda, da quel pessimo soggetto del conte di Chambault, e rimaritata con l'ingegner Darras, abbia dei dispiaceri dal figlio del suo primo marito, Luciano, il quale è stato educato dal marito secondo e si ribella a lui e a lei perchè vuole sposare una studentessa di medicina, anarchica e già madre per conto suo, non è maraviglia. I giovani d'oggi la pensano a modo loro, come il Bourget spiega diffusamente (pag. 102 e seg.), e il caso di Luciano non ha rapporti col divorzio della madre se non per artificiosa intromissione del narratore: in realtà può seguire tale quale nella famiglia di una vedova rimaritata. Luciano è ingrato e sconoscente verso l'amorosissimo padrigno, il quale sarebbe anche disposto a riconoscere che la studentessa, tradita da un poetastro buffone, non è poi al tutto indegna di essere sposata da un galantuomo. È la madre, è Gabriella, quella che s'impunta nel diniego e s'affligge oltre misura, e l'autore fa quanto può per mostrare al lettore ch'essa, in fondo, ha torto. Luciano se ne va con la sua medichessa, e se la sposerà quando non avrà più bisogno del consenso materno. È un dispiacere, senza dubbio: ma il curioso è vederne l'interpretazione che se ne foggia la signora Gabriella. Questo è il punto topico, e questa è la ragione del romanzo.

La buona signora è da oltre dodici anni moglie dell'ingegner Darras, uomo ideale. Egli l'ha amata sempre, fin da piccina; per lei non s'è ammogliato prima, per lei ha fatto fortuna, per lei è vissuto poi, adorandola, carezzandola, dandole tutte le gioie che il primo marito le aveva negate. Mente lucidissima, carattere di lealtà ferrea, cuor grande e tenero, Darras ha un solo difetto: quello di non essere credente. Però rispetta la fede della moglie e la lascia libera di educare la loro figliuoletta nella religione cattolica.

E tutto va per il meglio durante dodici anni di felice connubio, nei quali Gabriella viene accostandosi alle idee del marito e si gode in tutta pace la felicità datale dall'amore dell'uomo esemplare.

Quand'ecco, il cuor della donna si turba, si sconvolge, respinge e distrugge la sua felicità. Che è stato? È stata la solita crisi della quarantina. La figliuoletta di Gabriella ha da fare la prima comunione, e si prepara alla cerimonia solenne con ingenuo slancio di cuore, con quegli esercizi spirituali che hanno dato a tutti noi, nella prima adolescenza, una certa commozione mistica. Allora la madre, che da molt'anni ha trascurato le pratiche religiose, si sente smuovere nell'animo l'antico fondo mistico, sente il bisogno di comunicarsi anche lei, di tornare con la sua figliuola ai candidi rapimenti dell'amor divino: e va da un prete. Questi appartiene ad una delle Corporazioni religiose disciolte nel 1903, e per giunta è un matematico avvezzo alle unità astratte e alle linee semplici. Egli accoglierebbe con paterna benignità una peccatrice contrita e sarebbe pronto a riconciliarla con Colui che molto perdona a chi ha molto amato e sofferto; ma una divorziata? Niente: scomunica assoluta. Le dichiara che non può nemmen ricevere la sua confessione, le consiglia di imporsi qualche privazione, di far delle elemosine e di osservare rigorosamente i precetti dei digiuni, del magro nei giorni comandati; lasciandole intanto capire che il suo dovere sarebbe di abbandonare il secondo marito, e che la vendetta divina è sopra di lei...

La poveretta torna a casa, e trova la notizia che il figliuolo è innamorato della medichessa irregolare. Ecco il castigo, l'espiazione, la vendetta del Dio offeso! Ella non ha più cuor di donna e d'amante: dimentica tutto, rinnega se stessa e il suo lungo intemerato amore, respinge Darras come fosse il diavolo e gli grida in faccia, dopo tanti anni di intimità e di fede:

— Noi non siamo marito e moglie!

Naturalmente, il disgraziato capisce donde viene il colpo, e domanda subito:

— Chi è il prete che te l'ha insegnato?

Ma poco importa chi egli sia. Oramai Gabriella è persuasa

che il suo secondo matrimonio è uno scandalo, un peccato mortale. Ed ecco i due coniugi nemici, ecco la guerra di religione, che strazia la vita pubblica, insinuarsi nella famiglia, sotto forma di conflitto delle coscienze.

Ma che coscienza religiosa è mai quella della signora Gabriella? È un'esaltazione intermittente e occasionale, che si riduce tutta a un sentimento molto elementare, la paura. La povera donna concepisce Iddio come un tiranno iroso e vendicativo, che guai a spiacergli! Subito la punisce, ferendola ne' suoi affetti più sacri, colpendo gli innocenti che le son cari, salvo poi, s'intende, a dannarla nell'inferno per tutta l'eternità. Ella s'immagina di provocare immediatamente i suoi castighi con un peccato, di acquistare immediatamente le sue grazie con una preghiera: e crede che Dio si compiaccia d'ogni suo male, e le imponga di essere disumana, spietata, feroce contro chi le vuol bene. Tanto ch'ella perde la testa e fugge con la figlioletta dalla casa dell'uomo amato e disperato della sua follia. Il bello è che così ragionando e sperando, è convinta di essere cristiana! Invece non è altro che una povera anima debole e ignorante, simile a quella dei selvaggi che adorano i loro feticci, simile a quella di una donnicciuola superstiziosa di qualunque paese del mondo, di qualunque religione. Non è cristianesimo, non è pietà vera codesto suo ascetismo pauroso e forsennato. Di contro a lei Darras parla invece il linguaggio dell'uomo ragionevole e buono, che ha educata in sè un'alta coscienza morale; e Gabriella ha torto dalla prima all'ultima pagina della sua storia.

Ha torto, ma è vera. Moltissime delle nostre donne, e delle migliori, sono così. E vero verissimo è nel suo pensare e nel suo sentire Darras. La psicologia del Bourget non cade in falli grossolani, e l'arte sua è sempre quel nitido specchio delle coscienze moderne che tutti conoscono. *Un divorce* è racconto a cui si può rimproverare soverchia lentezza di procedimento, soverchia minuzia di commenti analitici e di riflessioni esplicative: non si può tacciarlo di falsità. Ma ottiene esso poi l'effetto voluto? Non credo, anzi credo il contrario.

Gaetano Negri dimostrò già quanto di posticcio e di non

sincero vi sia nel sentimento religioso del Bourget. Questi non è tanto un cristiano, quanto un clericale; e non mi pare che col suo nuovo libro abbia reso un servizio alla religione. In realtà, quello che distrugge la famiglia di Gabriella, che infrange gli affetti, che avvelena i cuori, non è il divorzio, è la superstizione spaurata della donna, è l'intromissione del prete intransigente e fazioso. Leggendo *Un divorce*, il clericale dice:

— Ecco gli effetti dell'empia legge!

Ma il lettore imparziale dice:

— Ecco gli effetti della religione male intesa e adoperata come arma civile!

E, se ha buona memoria, questo lettore ricorda che anche in *Vérité* dello Zola è dato un esempio dell'ingiusto e desolato abbandono che colpisce un galantuomo razionalista, perchè sua moglie ha paura di andare all'inferno. Con intenzioni opposte, il Bourget viene così alla medesima dimostrazione dello Zola. Si vede che non ci ha pensato. E si vede che la signora Gabriella non ha letto Dante, il quale se ne intendeva più del Bourget, e non ha esitato a porre tra gli spiriti eletti da Dio il re Manfredi, scomunicato dai preti per ragioni politiche:

> Per lor maledizion sì non si perde
> Che non possa tornar l'eterno amore,
> Mentre che la speranza ha fior del verde.

Gabriella, alla fine del romanzo, torna al tetto coniugale per non perdere la figliuola. Nel frattempo il provvido autore le ha fatto morire il primo marito, sicchè ora tutti i suoi scrupoli consistono nel non essere unita al marito secondo col vincolo religioso. Darras rifiuta di andare in chiesa, perchè non vuol far mostra in faccia al mondo e a sua figlia di voler legalizzare un'unione abusiva, e per parecchie altre sue ragioni (p. 354-57-58). Ma via, speriamo ch'egli s'induca a contentare la moglie, per la pace comune. Siamo però ben sicuri ch'ella non pretenderà poi dell'altro, che non lo farà tribolare ancora per salvarsi l'anima? All'ultima pagina, Gabriella scaglia le maledizioni di Paul Bourget contro la legge del divorzio, alla quale va debitrice della

sua invidiabile condizione di donna, della quale ha profittato fin che è stata giovine, aspettando a pentirsene dopo dodici anni, perchè sua figlia fa la prima comunione; senza riflettere che i suoi tardi rimorsi sono un iniquo oltraggio a tutto il suo passato, che i suoi scrupoli uccidono un santo amore e spezzano l'esistenza dell'uomo il quale s'è tutto consacrato a lei, che infine non tocca a lei debellare le leggi del suo paese. No, non si tratta del divorzio. Il nuovo romanzo del Bourget, mediocre opera polemica e fine opera di psicologia femminile, dovrebbe intitolarsi semplicemente, come quell'altro, *Un cœur de femme.*

Agosto, 1904.

XVII.

LA DONNA FORTE *

Cresciuta in una famiglia ibrida, testimone precocemente consapevole della leggerezza materna, dell'abiezione paterna, Federica Sûrier ha fin dall'adolescenza anelato ad un bene supremo, al bene che più manca alla donna nella società moderna, la fiera padronanza di sè, di cui gli uomini possono godere quando sappiano acquistarla, e che leggi e costumi negano alla donna, mantenendola, sotto forme più o meno gentilmente larvate, nell'antico servaggio. Giovine e bella invano, ella « non ha mai trasalito a primavera », e ha posto tutte le forze della sua grande anima offesa dallo spettacolo delle colpe e degli errori altrui nell'amare la sorellina Lea, bella anch'essa e più debole, più femminilmente disposta alla sommissione. Per lei ha lavorato, vegliato, studiato: di lei ha fatto un'alunna docile, una sorella accesa di devoto affetto figliale: e l'ha preservata dalle tentazioni, dai pericoli, dalle vanità corruttrici, insegnandole la redentrice virtù del lavoro. Un giorno le due giovani sono affascinate da Romana Pirnitz, donna randagia come gli zingari del suo paese, infaticabile predicatrice del femminismo e fondatrice d'istituti di educazione atti a formare « l'Eva futura », la donna indipendente dall'uomo, padrona assoluta

(*) Marcel Prévost, *Les Vierges fortes; Frédérique*. Paris, 1900.

del suo destino. E si schierano entrambe nel nuovo esercito delle Vergini Forti, con intenso ardore d'entusiasmo, con quotidiano accrescimento di zelo. Lavorano, ben pagate, in una fabbrica; ma quando il padrone osa offrire il suo amore a Federica, entrambe lasciano l'officina, lasciano Parigi e la Francia corrotta, emigrano a Londra. Quivi, al Free College, apprendono a vivere nella società delle donne sole, votate al perfezionamento del loro sesso, operaie, scrittrici, conferenziere, evangelizzatrici; e da una bizzarra romanzatrice di Finlandia, che ha abbandonato il marito e due figliuolette, apprendono anche il concetto delle nozze spirituali, del matrimonio mistico, della coppia umana vivente in comunione d'anima senza alcun vincolo corporeo, quale sembra vagheggiare il Tolstoi nella *Sonata a Kreutzer* e un pochino anche il Fogazzaro.

Così avviene che Lea si congiunga in matrimonio spirituale col bel pittore finlandese, fratello della romanzatrice. Passeggiate per i sobborghi di Londra, conversazioni d'una intimità incantevole, qualche bacio castissimo: ma Lea è donna, Giorgio è uomo: i baci si fanno più lunghi e profondi, la tentazione incalza. Allora Federica sottrae Lea alla minaccia, e tornano sole a Parigi per riprendervi la loro pura esistenza di lavoratrici e di redentrici del genere femminino. Abbandonato e innamorato, Giorgio cerca conforto viaggiando in Italia, nel vecchio paese latino, dove le antiche tradizioni dei due sessi hanno ancora pieno impero: e qui perde la sua innocenza di sognatore, impara l'amore e la vita secondo natura, delibera di tornare presso Lea per essere il suo sposo vero, il padre de' suoi figli. Torna e trova Lea commossa e titubante, pronta a cedere al richiamo possente che scote tutte le sue fibre di donna; ma si trova a fronte la Pirnitz e Federica. Quella, che per la bruttezza sua non ha mai veduto un uomo sorriderle, ha facili gli argomenti contro l'uomo che invita; questa, che si sente ancor giovine e bella, prova nel cuore il morso di un'inconfessabile invidia per la sorella amata e invitata alla festa della maternità. Federica è forte, perchè ha rinunziato incrollabilmente all'amore e non l'ha mai sentito; più forte è Lea che, amando, rinunzia al matrimonio e lascia partire

sdegnato alfine e deluso l'uomo che le offre di sposarla, per serbarsi intatta all'austera missione che s'è imposta: e non piange, anzi ha gli occhi scintillanti d'orgoglio quando Federica si umilia davanti a lei, riconoscendola grande.

*
* *

Grande? Forte? Dice sul serio il Prévost? È una satira o un'apologia del femminismo questa che, in forma di romanzo alquanto monotono e fiacco, scrive il malizioso autore delle *Demi-Vierges* e delle *Lettres de femmes*? Forse nè l'una cosa nè l'altra: è un'esposizione efficace delle dottrine e degli esempî con cui molte donne dei paesi settentrionali si propongono d'instaurare una società nuova, in cui il loro sesso sia franco dalla millenaria servitù e la lor vita scorra indipendente da quella del maschio sensuale e imperioso. Il salace poeta delle mezze vergini si fa interprete delle vergini incorruttibili che il nuovo secolo vedrà moltiplicarsi in mezzo all'immenso disordine della società sconvolta, la quale non sa più dove s'appoggi, dove la traggano le vie dell'avvenire. Codeste donne che vogliono infrangere le tradizioni di tutte le civiltà storiche per fondare una civiltà nuova, una specie di formicaio umano in cui esse si riserbano, come un primato sublime, l'ufficio di operaie neutre, sono invasate d'un misticismo nuovo, tanto men facile a comprendersi quanto più è remoto da ogni idea di sacrificio pietoso, di immolazione religiosa, di astrazione ascetica.

Non sono solitarie deluse, non sono trepide anime che il mondo spauri e che cerchino scampo nella segregazione claustrale; non hanno alcuna fede, e si beffano delle monache rinchiuse ne' conventi a pregare: vogliono non pur vivere nel mondo, ma agitarlo e, potendo, impadronirsene; vogliono educare le generazioni nuove al disprezzo verso il patto antico che fa della donna una preda e una schiava all'uomo che sostenta lei e i suoi figli, verso l'amore maschile che compera il suo soddisfacimento e disonora chi per vanità o per vizio o per supina docilità glielo procura. Accampano molte ragioni: negative alcune, e quasi tutte buone

e giuste, per fare la critica della presente condizione sociale della donna; positive le altre, e quasi tutte odiose o lagrimevoli, per comporre il simulacro di una sua condizione futura.

Le vergini del Prévost discutono e operano. Ascoltarle, seguirle è interessante. Come esemplari d'una specie nuova, hanno virtù mirabili: sono probe, veridiche, leali, insofferenti di adulazioni e di vezzi; sentono altamente di sè e della lor dignità d'esseri liberi; si educano vicendevolmente al culto del lavoro onesto, dei costumi illibati; sanno il veleno delle seduzioni maschili e se ne difendono col salutare orgoglio di chi non vuol divenire strumento de' piaceri altrui; levano la mente agli studî più nobili e contendono all'uomo il privilegio dell'attività produttiva e direttiva. Stupendi effetti. Soltanto, per ottenerli, esse debbono rinunciare ad essere donne, debbono rinnegare l'amore, la maternità, la famiglia per cui sono create.

***

Raminghe, sole, adunate in compagnia fittizia, in cui cercano quel sostegno morale che non vogliono accettare dall'uomo, esposte a tutti i travagli della concorrenza industriale e intellettuale, derise dagli uni, compatite dagli altri, sono poveri corpi brutti o deformi, che la natura matrigna esclude di proposito dai paradisi terrestri, oppure donne più miserande ancora, che non hanno mai veduto balenare negli occhi dell'uomo amante la luce della passione, della gioia, della riconoscenza; che non hanno mai sentito il divino gaudio di dare con le proprie viscere la vita, col proprio seno l'alimento a una creatura amata prima ancora che nata, prima ancora che concepita; e non sanno il gelido orrore della vecchiaia non consolata da alcun riso di memorie giovanili, da alcuna speranza famigliare, da alcuna tenerezza figliale. Povere, povere donne: le quali, se riusciranno un giorno ne' loro intendimenti, forniranno un argomento di più al pessimismo affermante che il genere umano,

quanto più s'affanna a cercare i modi della felicità, tanto più fa grave e molteplice il suo contrario.

Il quadro che il Prévost traccia del femminismo lascia dubbiosi così gli amici come gli avversarî.

Facile è discutere il pro e il contro, più facile ancora schernire codeste dottrine dell'emancipazione femminile, difficile invece sceverarne quel ch'esse pure contengono di saggio e di utile. La questione è ormai vecchia, massime tra gli anglo-sassoni e gli scandinavi. Ma la rappresentazione romanzesca che ne fa il Prévost è tutt'altro che geniale e persuasiva. Quella Pirnitz ungherese e quell'inglese Edith sono, insomma, due rifiuti della natura e della società, e, per estremo zelo di apostolato, impediscono a Federica e a Lea di essere quel che dovrebbero, floride spose e madri. Con quale effetto, a qual fine un tanto disumano sacrifizio? Codeste donne forti, chiuse nella loro austera solitudine, non potranno mai agguagliare gli uomini, perchè questi non rinunzieranno mai all'amore e alla famiglia, avranno sempre la supremazia nella società per ciò solo che ne saranno gli autori effettivi, e serberanno sempre su le loro sterili competitrici il vantaggio di chi accetta la vita nella sua pienezza su chi per egoismo e per superbia ne rifiuta i più naturali ufficî. Superbia umiliante, egoismo sbagliato. Per chi, in sostanza, lavoreranno queste vergini volontarie? Per chi studieranno, per chi costituiranno un terzo sesso puramente intellettuale e operativo? Per la società, per la civiltà, per le redente generazioni future, non è vero? Che è quanto dire per la prole altrui, per i figli delle altre donne che avranno saputo essere amanti e madri. E sarà dunque una nuova soggezione, un nuovo servaggio, una nuova umiliazione: quella delle formiche neutre che faticano per le formiche feconde.

Giugno, 1900.

XVIII.

LORENZO STECCHETTI *

Io conosco l'applauso e la fischiata,
lo schiaffo e la carezza, il bacio e il morso,
il velen del pensiero e del discorso,
la calma della fede intemerata.

La strada del dolor l'ho insanguinata,
il sentier della gioia io l'ho percorso,
ho bevuto la vita a sorso a sorso
e depongo la tazza ormai vuotata.

E pur se con la mente alla passata
età ritorno ed al cammin trascorso,
la mia serenità non è turbata.

Seguon l'anima e l'occhio in alto il corso
lieve del fumo con la pace usata,
e in fondo del bicchier non c'è il rimorso.

Questo è il ritratto che fa di sè Olindo Guerrini, raccogliendo, a cinquant'otto anni, le sue *Rime* scelte; e richiama alla memoria il notissimo ritratto che gli fece col pennello Raffaele Faccioli, raffigurandolo seduto in una stanza di biblioteca, tra libri antichi e nuovi, con la pipa in mano, il bicchiere davanti, e accanto la bicicletta: faccia aperta e arguta, occhio pieno di spirito, aria da studioso epicureo e ironico. Come dice il sonetto, egli ha fatto il giro della

(*) *Le Rime,* Bologna, 1903.

vita, ed ora si guarda indietro serenamente, senza rimorsi e senza rimpianti. E noi, considerando la sua vita letteraria, possiamo dire che, se ha combattuto e dolorato a' suoi giorni, si è però anche divertito molto, essendo uno de' più solenni burloni del mondo, e avendo sempre avuto il gusto di canzonare il prossimo, anche scrivendo sul serio. Cominciò con dare le sue rime per quelle di un cugino morto, Lorenzo Stecchetti; poi fu Marco Balossardi satirico e Argia Sbolenfi baldracca; per ridere fu bibliografo e fotografo; dettò e fece ogni sorta di burle gustose, godendosi di spaventare la gente timorata con ostentazioni d'empietà, d'impudicizia e di cinismo, di cui studiava i comici effetti, poco o punto curandosi di parere diverso da quel che era. Di tante apparizioni svariate rimane il nòcciolo, che è la sua personalità costante oltre le vicende; di tanti nomi rimane al poeta quello con cui si rivelò e con cui acquistò la popolarità più ancora che la fama. Stecchetti nacque e Stecchetti rimane anche un quarto di secolo dopo svelato questo suo primo pseudonimo: e con esso rimangono definitivamente nella poesia italiana le liriche del Guerrini, adunate ora dall'editore Zanichelli in un volume pari per eleganza a quello acclamatissimo delle poesie del Carducci. Preziosi volumi, che, racchiudendo l'intero retaggio poetico di un autore, da lui medesimo scelto, ordinato e consegnato al tempo, costituiscono documenti intellettuali di prim'ordine e letture interessanti sopra ogni altra, in tanta presente scarsezza di libri maestri: letture ammonitrici, che ci riconducono alle impressioni della prima giovinezza, e poi via via, di ricordo in ricordo, di commozione in commozione, ci fanno ripensare tutta la vita trascorsa e misurare il suo peso e il suo valore.

Un quarto di secolo! Già: chi oggi è maturo apriva appena la mente ai richiami della letteratura nuova, quando tutti sapevano a memoria i *Postuma* e da Bologna giungeva come uno squillo di battaglia per la libertà dell'arte moderna il libretto dei *Polemica.* Allora si faceva un gran disputare tra verismo e idealismo, nomi morti di cose vuote; si polemizzava in prosa e in versi; le novità dello Stecchetti esaltavano gli uni, scandolezzavano gli altri, interessavano

enormemente tutti quanti. Pareva quello il verbo, dalla cui vittoria dovesse procedere l'avvenire della letteratura nazionale. Erano pochi coloro che avevano letto il Baudelaire, il Soulary, i romantici tedeschi, e sapevano da che pulpiti venisse la predica. I più accoglievano lo Stecchetti come un rivoluzionario della poesia italiana, non prendevano in esame la sua apparente originalità, non lo consideravano se non come il contrapposto nuovo alle tradizioni della nostra lirica. Mentre erano pur vivi nella coscienza comune il Praga, il Boito e il resto, sembrava ch'egli fosse il primo a cantare tra noi le voluttà proibite, le anatomie, le orgie e le passioni per le donne indegne. Tutte illusioni del momento, ma che avevano la loro ragione in quella che è sempre la virtù significativa dell'arte: la forma. Lo Stecchetti aveva una forma sciolta e corretta insieme, un che di musicale e di famigliarmente appassionato, che gli ultimi romantici lombardi non avevano saputo conseguire con la loro tormentosa imperizia. Aveva il senso e il sentimento, era spudorato e delicato con la stessa spontaneità: alcune sue liriche erano severamente vietate alle ragazze, altre erano cantate da tutte le ragazze filarmoniche. I compositori nuovi di romanze, il Tosti sovra tutti, aggiungevano con la musica un languido fascino d'ebbrezza ai versi della passione. *Quando cadran le foglie, e tu verrai*, *Donna, vorrei morir...*, *Quando tu sarai vecchia e leggerai*, son cose che hanno commosso una generazione intiera. Perchè negarlo? Nell'età in cui il desiderio dell'amore o la vicinanza della donna bella esalta tutto l'essere, tutti noi abbiamo provato uno struggimento, un tremore, uno spasimare secreto, a quella musica, a quelle parole. Ed oggi, rileggendo con cuore freddo e con occhio critico le vecchie pagine stampate a nuovo, sorridiamo un poco di quelle nostre sensazioni, come tardi si sorride delle ingenuità giovanili; ma non ci vien fatto di rinnegare il poeta degli antichi palpiti. Passati gli anni, passata la moda, è sempre un poeta quegli che ha saputo rendere certi sentimenti eterni, quegli che ha segnato note liriche come *Il Guado*, *Nella capanna in fondo al mio cortile*, *Un organetto suona per la via:* momenti di commozione felicemente fermati sopra fogli lievi che meritano di non andare sperduti.

Quella che non ha più vita è la poesia polemica dello Stecchetti: la poesia e la prosa con cui egli volle difendere il suo famoso verismo, cioè il gusto di cantare in versi le voglie, le bizze e le stravaganze vietate dalla morale comune. Egli tirava allora in ballo il Carducci e il Cavallotti, scherniva i manzoniani, dileggiava da *bohémien* romagnolo la gente ordinata e religiosa, inventava fantasie scapigliate e scollacciate per far inorridire i buoni borghesi, i quali compravano i suoi versi e se ne pascevano con poca segretezza. Di tutto quello spumeggiare d'ardimenti estetici oggi non resta più nulla. Siamo tanto progrediti nell'educazione letteraria, tanto elevati ad una severa ed alta comprensione dell'arte, che quella vecchia polemica ci fa l'effetto d'una volgarità sciupata.

Rivedute tra l'affetto e il compatimento le prime due celebri parti delle *Rime* stecchettiane, si passa a scorrere le altre, che l'autore chiama *Adiecta*, col desiderio di trovarvi pienamente manifesta la personalità poetica dell'autore agguerrito e maturo. Questa personalità c'è; ed è, in fondo, sempre quella; ma non ha più alcuna espressione spiccata e potente.

Dal 1880 in poi, lo Stecchetti pubblicò qua e là poesie di molte specie: romanticherie sentimentali, bizzarrie ingegnose, oscenità triviali, epigrammi, satire, invettive, fantasie su la bicicletta e su la fotografia, tardi amori: scherzi per la maggior parte, in cui spese l'ingegno, sprecò la coltura e perdette il buon gusto. I suoi versi non furono più cantati in romanze per le ragazze, divennero pascolo della curiosità maliziosa. Non tutti si ritrovano nel volume dello Zanichelli. Ci mancherebbe altro! Se pure il poeta non s'è pentito di averli scritti, ha avuto la discrezione di non includerli in un volume di così solenne presentazione ai viventi e ai futuri.

Quivi troviamo un *Liber Caiaphas*, che contiene le poesie scritte dallo Stecchetti quando fu processato dal vescovo di Faenza, ed altre che flagellano il clericalismo romagnolo e la corruzione politica; un *Interludium* composto di liriche poco geniali, qualche volta banali, fatte per occasione o per capriccio, o per compiacenza, tra le quali risaltano piace-

volmente certi bei versi ispirati dall'andare in bicicletta; e un libro di *Civilia*, in cui si sferzano le magagne contemporanee, le guerre di Cina e d'Africa, il processo Palizzolo, l'oppressione dei boeri, la politica di Francesco Crispi, e si cantano le rivendicazioni del proletariato, le tradizionali virtù della democrazia italiana e l'acqua minerale purgativa messa in commercio dal signor Andrea Saxlehner col nome glorioso di Giovanni Uniade. Un po' si ride, un po' si consente, un po' si perde la pazienza. Chi ha scritto tutte queste cose è un uomo pieno d'ingegno e d'istruzione, ricco d'arguzia, facile verseggiatore, il quale ha smarrito il rispetto dell'arte sua. Scrive, scrive, anche bene, ma non ha più una parola sua propria da dire. Le sue poesie potrebbero essere quelle di dieci altri. L'età non l'ha fatto nè più riflessivo, nè più consapevole. È stato dei primissimi a secondare con la poesia il socialismo nascente, ma al socialismo progredito e organizzato non ha saputo più dare altro che luoghi comuni. È nato uomo sensuale in Romagna, è cresciuto democratico e irreligioso alla maniera di Romagna, e da quel modo piccino di essere non s'è sviluppato più, a questi anni, dopo il Carducci, dopo il D'Annunzio, dopo il Graf! A ciascuno di questi tre egli s'assomiglia a quando a quando, come un plebeo può assomigliarsi a un gentiluomo. La volgarità del suo stile poetico toglie ogni efficacia al suo paganesimo erotico, alle sue rampogne contro la borghesia quattrinaia, al suo scherno della religione e al suo odio dei preti. Tutte cose sincere, non ne dubitiamo, ma ricantate in un modo stracco e provinciale che fa pena: par di sentire un vecchio farmacista di villaggio che commenti in versi il piccolo giornale partigiano, dal quale solo impara ciò che accade nel mondo. Poesia d'occasione, che ha avuto forse il suo valore epigrammatico nel momento in cui fu scritta, come un articolo di giornale, ma che lascia freddo e uggito il lettore del volume perpetuo, nel quale si vorrebbe trovare un'anima di perpetua bellezza.

Sicchè il libro, tutt'insieme, non giova alla fama dell'autore. È una scelta in cui, quanto all'arte, bisognerebbe praticare un'altra severissima scelta. È un documento di dissipazione intellettuale, che deve insegnare molte cose a coloro

che scrivono troppo facilmente e si lasciano troppo allettare dal facile applauso giornaliero. Nella letteratura italiana Olindo Guerrini, o Lorenzo Stecchetti che voglia dirsi, è una forza perduta. Poteva far molto: ha fatto poco perchè non ha preso nulla sul serio, nemmeno il suo ingegno, nemmeno la sua celebrità. E, in conclusione, il grande canzonatore ha canzonato sè stesso. Probabilmente lo sa, e non gliene importa nulla. Ma allora, perchè pubblicare questo magno volume? Chi ammirò lo Stecchetti vent'anni sono, ne rimane ora interdetto e deluso.

Aprile, 1903.

XIX.

POETI ROMANESCHI

I. — Pascarella.

Basta il nome di Cesare Pascarella a chiamare un sorriso su le labbra della gente, la quale, udendolo, pensa subito a qualche cosa di spiritoso, di bizzarro, di saporitamente comico. E pure non c'è al mondo uomo più serio nè artista meno spensierato di lui. Parla con voce bassa e grave; ha la guardatura lenta e assorta; cammina con passo fermo, regolare, di cui nulla vale a turbare il ritmo esatto, con quel passo infaticabile con cui egli traversa mezza Italia per monti e per piani. Il pioppino, la pipetta, lo scialle, che resero famosa la sua figura nella prima gioventù, e ch'egli stesso si divertì tante volte a ritrarre nelle sue proprie caricature senza naso, sono ora scomparsi: ma, anche quando facevano parte integrante della sua bassa e quadra persona, erano cose ch'egli aveva lungamente meditate e che portava con una serietà quasi solenne. E non pare un uomo contento. Per trionfi che goda, un artista suo pari non può essere contentabile.

Ingegno di attitudini molteplici, egli ha nel capo infinitamente più che non abbia dato fuori, e non seppe mai chiudersi nel cerchio di un'arte sola, in cui esercitarsi fino a primeggiare. Probabilmente le sue bizzarrie, anche quelle che sembrano più ricercate, non sono altro che il segno di un bisogno d'originalità, tanto più difficile a soddisfare in lui quanto più la sua mente è tormentata dall'interno rodìo dell'analisi e della critica. Probabilmente non si conoscerà mai nella sua vastità quest'ingegno straordinario, perchè,

come tanti altri moderni, esso si sarà un po' sperduto nel mondo, avrà pensato troppe cose, avrà osservato e fantasticato troppo per produrre quanto avrebbe potuto. Tutto ciò ch'egli ha fatto sinora (e, quanto alla mole, è poco) sembra l'opera di un dilettante che comunica agli amici, quasi per diporto, qualche fiore della sua fantasia; ma chi conosce il Pascarella sa che pochi artisti hanno un intelletto più ricco, più nutrito, più laborioso del suo.

Laborioso non è l'uomo. Semplice, buono, assai devoto alla famiglia e agli amici, egli è vissuto nel pieno della società intellettuale, tra artisti e scrittori, senza sentire mai lo stimolo di quella che una volta si chiamava emulazione ed oggi si chiama concorrenza. Quel che ha fatto, ha fatto da sè, senza punto occuparsi degli altri, sentendo nella solitudine spirituale una difesa alla sua originalità gelosa.

Cominciò pittore, pittore di somari, e il suo capolavoro fu..... una testa d'asino in bronzo. Le gente rideva, ma non c'era di che. Que' suoi ciuchi erano perfetti. Poi conobbe addentro l'irrequieto mondo intellettuale di Roma, nel quale spiccò subito come una delle figure più singolari; viaggiò, studiò, scrisse qualche bozzetto, qualche ricordo de' suoi viaggi, qualche conferenza rimasta famosa, come *Il Manichino;* disseminò qua e là pupazzetti e schizzi in penna; passò per umorista geniale, e nulla più. La gente rideva, credendo sempre che Pascarella fosse nato appunto per farla ridere.

Non rideva però Pietro Cossa, quando, uditi alcuni sonett romaneschi del Pascarella ancora adolescente, annunciò in lui il legittimo erede di Gioachino Belli. Ora che quei sonetti giovanili e tutti gli altri finora pubblicati si possono leggere raccolti in un volume solo, appare chiaramente la via che il poeta ha seguìto e la ragione della celebrità ch'egli ha acquistata in ogni angolo d'Italia.

A scrivere versi nel suo dialetto nativo il Pascarella si mosse per inclinazione spontanea; a scegliere la forma del sonetto e a farne un piccolo quadro di carattere o di costume fu indotto certo dall'esempio del Belli. E da principio tenne

fede alla maniera del maestro. I suoi sonetti spicciolati son tante piccole pitture di vita popolare romana. Ma pochissimi sono in persona dell'autore: i più son detti da una persona plebea, di cui l'autore vuol rendere direttamente il pensiero e la parlata. In questo genere di poesia, l'uso del dialetto è necessario. Non s'ha qui innanzi un poeta scrivente, ma un autore quasi drammatico o comico, il quale fa parlare i popolani della sua città, e, naturalmente, nel loro linguaggio genuino. Così fece spesso, ma non sempre, il gran Porta; così non fecero tanti poeti venuti su dal Settecento, il Meli siciliano, il Lamberti e il Buratti veneziani, i quali adoperano il vernacolo nei modi e nelle forme della lingua illustre, da letterati benigni, che consentono a usare l'idioma del popolo, a patto che esso si snaturi alquanto per innalzarsi alla nobiltà dell'arte loro.

Oggi non è nemmen concepibile una poesia dialettale, se non sia trattata come espressione schietta di ciò che sente e pensa chi parla il dialetto. Per ciò, la poesia del Belli, del Fucini, del Pascarella ha esistenza legittima. Ma il Pascarella doveva passare tutti gli altri, assorgendo ad una forma di arte assolutamente nuova.

I sonetti in cui, facendo parlare uomini e donne del volgo di Roma, egli ne rendeva con pochi tocchi felici il carattere municipale e individuale, gli riuscivano efficaci a meraviglia; e niuno che li abbia letti può dimenticare *Li principii*, *Li giornalisti*, *Er terno*, capolavori di naturalezza e di spirito, non diversi però da quelli del Belli e del Fucini. A poco a poco, il pensiero del Pascarella andò più oltre. L'esercizio dell'osservazione su l'anima popolare lo condusse a studiare a fondo la psicologia del popolano romano; non più di questo o di quello, del lustrascarpe, del venditore di giornali o di empiastri per i calli, ma del tipo medio dell'uomo di plebe, e del suo caratteristico modo di vedere, di sentire, d'intendere le cose e di collegare le idee. E il Pascarella si trasferì, direi, stabilmente nella persona morale del popolano, e per sua bocca si mise a raccontare. Che cosa? Cose nuove, cose serie. Non più robetta da ridere: ammazzamenti, tragedie, truci scene in cui protagonista è, povera Italia!, il coltello. Nel *Morto de campagna*, nella *Serenata*, si avverte già un

che di tragico e di grandioso, un soffio di poesia superiore che fa fremere e scattare lo stile pur sempre impresso della più schietta naturalezza. Da queste corone di sonetti a *Villa Gloria* il passo è ormai breve; ma chi mai aveva arrischiato un tal passo? Far raccontare a un popolano, vecchio garibaldino, l'episodio eroico di Villa Glori: e non intromettersi nelle sue parole, ma lasciarlo dire secondo che la memoria gli detta; compiere col proprio cervello l'opera della fantasia popolare, ricreando quasi l'epopea spontanea, quale cominciò a formarsi nelle remote età eroiche; mettere il dialetto alle prove del poema e della tragedia fu ardimento nuovo, e tutti sanno con che stupenda fortuna il Pascarella l'abbia tentato.

Quando *Villa Gloria*, che, detta dal Pascarella stesso, fece sobbalzare e piangere Benedetto Cairoli, fu data alle stampe, il Carducci ne scrisse parole memorande:

« ..... dalle concitazioni del duro e muscoloso linguaggio la linea epica si solleva e si distende per i venticinque sonetti monumentali. Non mai poesia di dialetto italiano era salita a quest'altezza. Grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge: classica quanto si vuole l'arte del Meli, ma fuor della vita, in una Arcadia superiore. Scolpire la idealità eroica degli italiani che muoiono per la patria, con la commozione d'un gran cuore di popolo, con la sincerità d'un uomo d'azione, in poesia di dialetto, nessuno l'aveva pensato, nessuno aveva sognato si potesse ».

***

Poi venne *La scoperta dell'America*. Il popolano parla di cose storiche, quali le ha nella sua povera mente, quali le sente nell'anima ingenua. Egli ha il buon senso arguto del leggendario Bertoldo, il buon cuore dell'uomo, cui ogni ingiustizia offende ed ogni grandezza esalta, e l'entusiasmo del romano, figlio di un vecchio popolo glorioso, il quale ha nella sua ignoranza il sentimento d'essere nato nel più gran paese del mondo. Che cosa diventi nella sua testa la storia di Cristoforo Colombo e la scoperta dell'America; che idea

egli si sia fatta della navigazione e delle esplorazioni e dei popoli selvaggi; quali considerazioni, quali giudizî e motti ne tragga, dice il poema dei cinquanta sonetti che oggi mezza Italia sa a memoria. E poi verrà *Roma*. Arturo Graf scrisse due volumi su *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo;* il Pascarella dirà in cento sonetti (la progressione numerica seconda il crescere di vastità degli argomenti) che cosa sia Roma e la sua storia nella mente di un popolano di Trastevere, nella coscienza oscura dei plebei romani d'oggi. Sarà anche questo un saggio d'epopea leggendaria spontanea, formato artificialmente dall'artista che sa così potentemente trasferirsi in altrui, obiettivare il suo pensiero, ridare con l'arte sua al dialetto l'ufficio ch'esso ebbe nelle remote origini della letteratura.

In tale lavoro il Pascarella è poeta non soltanto romano ma italiano, perchè il suo dialetto riesce chiarissimo, piacevole, efficace a qualunque abitante della penisola: e se non è la lingua, poco ci corre. Il dialetto romano potrebbe essere lingua nazionale al pari del toscano. Se gli scrittori del Trecento, dice l'Ascoli nella classica introduzione del suo *Archivio glottologico*, invece di esser toscani fossero stati romani, la nostra lingua letteraria, di cui essi posero i fondamenti, si sarebbe atteggiata su l'uso di Roma anzichè su quello di Firenze.

Chiaro dunque il linguaggio; chiaro, per natura e per sua arte, lo scrittore; straordinariamente espressivo il dicitore. Se la poesia del Pascarella ha così sicuro effetto su qualunque lettore, detta da lui medesimo riesce irresistibile. Egli non ha mai quell'aria istrionica che inevitabilmente assume chi recita versi al pubblico; ma s'immedesima talmente nel popolano a cui presta la sua voce e la sua parola, da non lasciar mai cogliere dall'uditore il divario che corre tra il personaggio e il poeta. E dice con naturalezza incomparabile: senza uno scoppio di voce, senza un gesto studiato, guardando bene in faccia l'uditorio e accompagnando l'andare dei versi coi moti del viso, col fissar degli occhi or lampeggianti or severi. È un *pince-sans rire:* dà l'idea di uno che fa ridere perchè conosce la saggezza profonda che è nel riso e nell'ironia. È estremamente divertente, ma lascia in chi

l'ha udito l'impressione di aver goduto di una cosa seria. Il pubblico lo adora; i lettori, anche i più dotti e difficili, lo ammirano: perchè, col fare disinvolto e bonario d'un uomo che conversa briosamente, egli offre allo stanco gusto odierno il diletto d'una poesia nuova, in cui la penetrante intuizione psicologica dei tempi moderni rinnova gli accenti di passione, di arguzia e di estro immaginoso ch'ebbe già la letteratura popolare nel Trecento e nel Quattrocento, nei secoli fortunati in cui si poteva ancora essere per sincerità originali.

Decembre, 1900.

II. — Trilussa.

Una volta Cesare Pascarella, modellato a meraviglia un asino, lo licenziò con questo ragionamento:

> Fratello! In oggi, ar monno, senza ciarla,
> Starai male dovunque te presènteno:
> Dunque, per cui, si vòi fa' strada, parla.
> E parla! chè si parli, sur mio onore,
> Cor fisico che ci hai, come te sènteno,
> Si tu parli, te fanno professore!

Trilussa, l'altro più giovane poeta tiberino, mette il ciuco a dialogare con l'oca:

> Un'oca dispiacente
> Perchè la gente la trattava male,
> Se lagnò con un ciuccio, un somarello,
> Piuttosto attempatello.
> — A sentì l'omo, l'oca è l'animale
> Più stupido, più scemo, più imbecille.....
> Nun s'aricorda che le poesie
> De Dante, Ariosto, er Tasso e d'antri mille
> So' uscite tutte da le penne mie?
> — Per cui — disse er somaro — è 'na fortuna
> D'avè in mano un ucello accusì raro!
> Famme er piacere, impresteme 'na penna,
> Perchè, per quanto poco me n'intenna,
> Chi lo sa che pur io non ciarieschi
> A fanne quarchiduna?.....
> E je le strappò tutte una per una
> Pe' scrive li sonetti romaneschi!

Troppa modestia, in verità. I sonetti romaneschi, scritti con tutt'altro che con penna d'oca, conquistano le regioni dell'Italia superiore, in cui, per gran dissomiglianza de' dialetti, parrebbero dover trovare minor fortuna. Pascarella conquista in due settimane, con Torino, le provincie del Piemonte; Trilussa conquista Torino dopo Milano. Entrambi dicono al pubblico i loro versi stampati o inediti; entrambi adoperano il muscoloso e spiritoso vernacolo ch'ebbe già gloria letteraria da Gioachino Belli, e che s'avvicina tanto alla lingua nazionale, al dantesco « volgare illustre » da sembrarne, com'è infatti, una varietà particolarmente colorita dall'uso di una provincia. Ma questa provincia è Roma, capo nostro, il cui dialetto non può essere oscuro ad alcun italiano, il cui accento è già da trent'anni famigliare a tutti gli italiani.

Qui però s'arresta la somiglianza de' due poeti, tanto diversi nell'opera loro quanto nella persona. Pascarella è piccolo, quadrato, robusto; Trilussa è alto, molto alto, svelto, nervoso. Quegli parla grave e piano, quasi cupo; questi ha voce chiara e dizione brillante. Quegli adopera il dialetto come nessun altro fece mai, sollevandolo alle altezze del dramma e dell'epopea; giacchè per lui lingua e dialetto sono espressioni idiomatiche senza alcuna differenza di valore artistico. Purchè io ottenga, egli dice, l'effetto che voglio, purchè io vi afferri, vi diletti e vi commuova, che v'importa la lingua ch'io parlo? Essa, qualunque sia, riceve soltanto da me la sua efficacia e la sua bellezza.

Trilussa è più giovine, più modesto, più quotidiano poeta. I suoi versi non s'ispirano a un grande disegno preconcetto, non formano organismo di poema. Sgorgano giorno per giorno dall'osservazione, dall'aneddoto, dal costume, e prendono la semplice andatura di ciò che è scritto per piacere oggi, senza troppo sperar nel domani. Pascarella, se potesse, inciderebbe i suoi versi nel marmo o nel bronzo, perchè vi serbassero in perpetuo la loro impronta lapidaria; Trilussa si contenta di spargerli al vento, sui giornali caduchi, in pubblicazioni occasionali, e di dirli agli amici, per piacer loro e suo. L'uno, accettata dal Belli la forma del sonetto, lo tramuta in strofa di poema, e non se ne diparte più;

l' altro dalla tradizione del sonetto si è già dipartito per tentare forme sue personali.

I sonetti di Trilussa, quaranta dei quali furono pubblicati in un volumetto dell'editore Voghera nel 1895, e altri molti andarono disseminati nel *Don Chisciotte*, nel *Giorno* e in non so più che giornali, son pieni di spirito e di vivace disinvoltura, ma tutt'insieme, non hanno ragione di emulare nè quelli del Belli, nè quelli del Ferretti, nè i primi del Pascarella. Scenette comiche, macchiette burlesche, dialoghi piccanti: cosette piacevoli, in cui però la satira del costume diviene spesso triviale e sboccata e s'aggira troppo frequente intorno all' eterno tema di tutti gli epigrammi più facili e più volgari: la dissolutezza di certe donne e la dabbenaggine di certi uomini. Per questo genere di satira spicciola c'è sempre un pubblico pronto a godersela: ma non è quello che più onora un artista. L' originalità e il merito vero di Trilussa comincia in quei sonetti in cui il sentimento dell'amore e della sorte mette un accento di trepida poesia: semplici e schietti anche questi, ma con un palpito dentro, non con uno sghignazzo di fuori.

Tali sono *Er fabbro ferraio* e *In pizzo ar tetto;* il quale ultimo dà egregiamente l'idea del genere.

In cima in cima ar tetto, indove vanno
A facce er nido tante rondinelle,
Ce so' du' finestrelle, tutto l'anno
Incorniciate da le campanelle.

In mezzo a ognuna de 'ste finestrelle
Tra li vasi de fiori che ce stanno,
C'è 'na furcina co' le cordicelle
Dove c'è sempre steso qualche panno.

Prima, da 'ste finestre sott'ar tetto,
Nina cantava: *Me so innammorata.....*
Mentre stenneva quarche fazzoletto.

Ma mo' ha cambiato musica e parole:
Adesso canta: *Ah, tu che m'hai lassata.....*
E stenne fasciatori e bavarole.

Bello, simpatico, popolare e delicato insieme. Altri sonetti maestri di Trilussa, spicciolati o continuati, si potrebbero citare a suo onore, e formeranno non piccola parte del volume che, speriamo presto, adunerà la suppellettile del giovine

poeta. Ma alla sua fama nata e cresciuta senza sforzo di *réclame*, per quel gradimento spontaneo che il pubblico riserva specialmente a coloro che sanno piacergli senza pesargli addosso con lo sfoggio della loro personalità, giovarono sopra tutto le favole ch'egli cominciò a scrivere anni sono, e a cui prese gusto vedendo il gusto che ci prendeva la gente, seccata dalla poesia difficile e dal simbolismo ermetico.

Le favole, gli apologhi, roba vecchia, buona per le antologie infantili, hanno ritrovato, per opera di Trilussa, un'accoglienza, una festa, una popolarità che non si sarebbe attesa in questi tempi di gusti complicati. Gli è che gli uomini, antichi o nuovi, son sempre quelli; e le piacevoli verità morali esposte dal prisco Esopo in forma di aneddoti animaleschi hanno sempre virtù di dilettarli, prima perchè son verità, e poi perchè l'uomo si confronta volentieri con gli altri animali, di cui si stima principe, ma di cui si sente sempre un po' parente. Nè il confronto è sempre vantaggioso per lui. Nelle favole di Trilussa l'uomo, messo a paragone con gli altri animali, fa sempre la peggior figura, perchè essi possiedono ed egli ha perduto certe virtù, di cui la natura è madre e la civiltà matrigna, come il disinteresse, la benevolenza, la lealtà, la gratitudine.

Anzi è qui la sostanza degli apologhi di Trilussa, in un certo pessimismo umano, di cui giova riportare due esempi belli e caratteristici.

Er porco.

Un vecchio porco disse a certe vacche:
— La vojo fa finita
De fa' sta porca vita.
Me vojo mette er fracche,
Le scarpe co' lo scrocchio,
Un fiore, un vetro all'occhio,
E annammene in città,
Indove c'è la gente più pulita
Che bazzica la bona società. —

Fu un detto e un fatto, e quella sera istessa
Agnede a pijà er tè da 'na contessa,
S'intrufolò framezzo a le signore,
Disse quarche parola de francese,
Sonò, cantò, ballò, fece l'amore.
Ma doppo du' o tre giorni
Er vecchio porco ritornò ar paese.
— Che? — fecero le vacche — già ritorni?
Dunque la società poco te piace.....
— No — disse er porco — so' minchionerie!
Io ce starebbe bene, me dispiace
Che ce se fanno troppe porcherie.....

Core de tigre.

'Na tigre der serajo de Nummava
In der vede tra er pubblico 'na donna
Che la guardava tanto, la guardava,
Disse ar leone: — S'io incontrassi quella
In mezzo in d'un deserto e avessi fame,
Mica la magnerebbe: è troppo bella!
Io invece, bona, bona,
J'annerebbe vicino
Come fa er cagnolino
Quanno va a spasseggià co' la padrona.....

La bella donna intanto
Pensanno che cor manto
Ce sarebbe venuto un ber tappeto,
Disse ar marito che ciaveva accanto:
— Io me la magno a furia de guardalla:
Che pelo! che colori! com'è bella!
Quanto me piacerebbe a scorticalla!

In questi apologhi, taluno dei quali somiglia nella sua forma spigliata un antico favolello francese, Trilussa tiene più maniere: or continuando la tradizione della genuina favola animalesca che conchiude a una morale umana; or attribuendo alle bestie le moderne idee sociali, come nella *Purcia* (pulce) *anarchica*, nel *Congresso de li cavalli*, nella *'Lezione der Presidente*, satire delle dottrine e de' partiti; or divertendosi a rinnovare, a modo suo, con effetti inaspettati e nuovi, le invenzioni d'altri favolisti, come quando prende dal Gozzi l'idea del *L'acqua, er foco e l'onore* e di

Er sorcio de campagna e er sorcio de città, o dalle *Satire* dell'Ariosto quella del *Sorcio lompetto*. Ha anche invenzioni originali e succose, come quella di *Er sole e er vento;* e trova felicissimi spunti e scorci di poesia, come questo, con cui s'inizia la molto filosofica storiella del gallo e del cane:

Prima che spunti er sole,
La matina abbonora, quanno er celo
Arrisomija un tantinello ar mare,
Quando che l'aria pare
Ch'odore de vïole,
Er gallo arza la testa,
Sgrulla la cresta e fa: chicchirichì.....

Artista in questo scrivere, artista nel suo dire limpidissimo, Trilussa passa ora agli onori del teatro, e passerà tosto a quelli del volume. Anche per lui, come pel Pascarella, uditori e lettori sono pronti a scambiarsi. Il dialetto romanesco, ch'egli pure scrive con ortografia estremamente semplificata, tanto da riprodurre, e forse a torto, quella della lingua comune, riceve da Trilussa nuovo pregio, e contende un'altra volta alla lingua letteraria il vanto di parlare al popolo, al vero popolo fatto di umili e di grandi, col linguaggio della poesia, linguaggio secolare degli italiani.

Gennaio, 1901.

XX.

LIBRI DI MORALE

I. — Guerra morale. *

Il *Grido di Guerra* (chi non l'ha veduto almeno una volta?) è una specie di bollettino italiano del famoso Esercito della Salvezza, roba straniera che male attecchisce tra noi: un giornaletto ingenuo, scritto in lingua svizzera, pieno di citazioni bibliche, di raccontini morali e di canzoncine religiose quanto al contenuto, eretiche molto quanto alla metrica italiana. Lo vendono per un soldo, offrendolo con molta insistenza, ritirandosi tranquille ad ogni ripulsa, quelle povere soldatesse dello spirituale Esercito, che girano per il mondo così sparute, così orribilmente camuffate, tristi profughe dal secolo beffardo, squallide monache senza monastero e senza poesia. Una volta un curioso, per far parlare una di esse che gli offriva il giornale, le chiese: — Contro chi volete bandire la guerra? — E quella rispose sicura: — Noi facciamo la guerra al male, al vizio, alle passioni; e la vinceremo con la forza di Gesù Cristo!

A tali discorsi gli uni sorridono, gli altri scrollano il capo; alcuni rimangono meditabondi, i più indifferenti. La predicatrice ha così misero aspetto, l'Esercito della Salvezza appare

(*) ANTONIETTA GIACOMELLI, *A raccolta* — Milano, 1899.

tra noi un'istituzione così ridicola, che anche i più volonterosi si sentono più presto respinti che attratti dall'azione di que' soldati che tengono sermoncini da scuola elementare e stringono le schiere per cantare delle strofette informi al suono d'un *harmonium* da nolo. Ma se quelle medesime parole, quel medesimo grido di guerra contro il peccato, quella medesima affermazione di apostolato cristiano venissero invece da una signorina italiana di buona famiglia, ben vestita, ben veduta nel mondo elegante, molto colta e valente scrittrice, che accoglienze troverebbero nella società italiana?

Quest'è appunto il caso della signorina Antonietta Giacomelli e de' suoi libri *Sulla breccia* e *A raccolta*, i cui titoli bellicosi accennano appunto a battaglie mosse contro il male, il vizio e le passioni, nel nome di Cristo. La signorina Giacomelli non si offenda di vedere le sue opere, così ricche di pensiero e anche di pregi letterarî, avvicinate in qualche modo ai rozzi discorsi di una venditrice del *Grido di Guerra*. In fondo, l'idea è la stessa, e l'una espressione richiama l'altra. Uno solo è il proposito; diverse sono soltanto le forme. L'Esercito della Salvezza è una cosa barbara, un'invenzione da oratori di *meeting*, da coristi e da coribanti inglesi, un tentativo di propaganda popolare che da noi trova avversi i costumi, i caratteri, perfino i gusti estetici.

L'Italia ha invece una cosa ammodo, l'*Unione per il bene*, sorta da parecchi anni a Roma, associazione non propriamente organizzata, ma costituita dallo spontaneo concordare di moltissime persone, signore, preti, studenti, professori, medici, anche ebrei e positivisti, anche militari e ufficiali di polizia, nell'intento di « opporsi al male in tutte le sue forme, combattere le ingiustizie e le iniquità sociali ». Ed anche l'*Unione per il bene* volle avere un suo organo di pubblicità, l'*Ora presente*, serie di fascicoletti stampati con austera eleganza, in cui gli scrittori davano per primi l'esempio dell'umiltà cristiana, non facendo apparire i loro nomi, e in cui si son lette molte ottime scritture di autori il cui solo nome avrebbe fatto vantaggiosa *réclame* a qualunque giornale. Di origine borghese, intellettuale, signorile, l'*Unione per il bene* fu sin da principio favorita molto dalle famiglie più ricche, dalle signore più aristocratiche: e in molte case

mondane le puntate dell'*Ora presente* divennero ornamento abituale dei mobiletti eleganti. Ora sembra che la prima voga abbia dato giù, specialmente nell'Italia superiore; anzi non saprei dire se il giornale si pubblichi ancora e se l'*Unione* abbia fatto i grandi progressi che si riprometteva. Ma se tutti i suoi membri fossero zelanti e valorosi come la signorina Antonietta Giacomelli, essa dovrebbe divenire un'associazione di non misurabile potenza, per quanto aliena da ogni pompa esteriore, da ogni formalità, da ogni organizzazione ufficiale.

La signorina Giacomelli, scrittrice veneta, la cui fama incominciò a levarsi col romanzo *Lungo la via*, rappresenta infatti in sè stessa o, per dir meglio, nel personaggio di Nicoletta da Ponte, tutta l'attività ideale e pratica insieme dell'*Unione per il bene*. Nel libro *Sulla breccia*, Nicoletta da Ponte, signorina di famiglia patrizia trivigiana, racconta, in forma di appunti personali o di lettere intime, la storia della sua famiglia impoverita per scrupolo d'onestà; ond'ella deve rinunziare alle nozze con un uomo amato, gli fa anzi sposare un'altra, e se ne va a fare l'istitutrice in una casa d'inglesi dimoranti in Italia, presso i quali ha modo di osservare, di meditare, di apprendere a lottare contro gli infiniti mali della vita privata. In questo *A raccolta*, Nicoletta da Ponte non combatte più sola nella santa guerra: vive a Roma presso il padre, dà lezioni nelle famiglie, e l'azione sua evangelica è avvalorata dai conforti di coloro che con lei sono uniti per il bene, per la giustizia, per la fede.

A raccolta costituisce dunque il secondo giornale della Da Ponte. Ella vi espone le sue idee, le sue letture, le sue esperienze quotidiane, tutto quanto dice e fa, per combattere intorno a sè, nelle case de' suoi amici e nelle famiglie delle sue alunne, il male, e per trarre commossi al bene i traviati, al lavoro gli inerti, alla fede gli increduli. Il libro insomma mostra quello che ognun di noi dovrebbe pensare e fare nella vita giornaliera e nell'esercizio del suo ufficio sociale, umile od alto che sia; e particolarmente si volge come esempio e ammaestramento alle donne delle classi superiori, alle signore moderne che s'istruiscono, leggono, sentono quanto benefico potere morale sia loro commesso. *A*

raccolta è un vero e proprio grido di guerra, in cui con austero ardimento si chiamano in armi gli spiriti disinteressati e generosi, e si affrontano le questioni morali più ardue e più delicate.

Giorno per giorno, Nicoletta da Ponte ha occasione di narrarci casi grotteschi o pietosi, nobili o abietti, nei quali si manifesta il carattere dell' odierna società borghese, co' suoi pregiudizî, con la sua falsa religiosità o col suo falso scetticismo, con le sue innumerevoli menzogne convenzionali. Sopra questa società, che dalla superiorità economica trae tutti i suoi privilegi e tutto il suo orgoglio, la Da Ponte esercita una censura minuziosa, occhiuta, qualche volta a dirittura feroce: mentre è disposta a perdonare tutto, dice tutto, alla miseria e alla ignoranza. E non solo osserva e giudica, ma agisce: entra, anche non voluta, nelle famiglie; non richiesta, dà consigli e s'immischia nei fatti altrui; vuol penetrare nel secreto delle coscienze; ha per tutti quelli che a lei paiono erranti una parola di ammonimento fraterno. E nelle sue pagine si vedono trattati i problemi più solenni: la teoria dell'evoluzione, la critica dei testi sacri, il buddhismo e il cristianesimo, la questione sociale, il cattolicismo nuovo, la beneficenza pubblica e la privata, l'odierno concetto e stato della Chiesa. S'intende che la signorina Giacomelli, e per lei la Da Ponte, è cattolica alla maniera dell'Ireland e piena di ammirazione per l' autore che in Italia rappresenta e diffonde con più alto ingegno l'*esprit nouveau*, il Fogazzaro. Detesta la letteratura sensuale, il così detto femminismo, la falsa carità, la falsa educazione, le conferenze degli illustri ciarlatani, la bicicletta per le donne, i balli e i ritrovi mondani ove di necessità anche la coscienza più pura apprende a diventare elastica ed ove tutto cospira contro la buona moralità famigliare. Propugna la fede candida e ragionevole, la disciplina nella vita, la libertà per la responsabilità, la coltura per la morale, il disprezzo dei giudizî altrui per il compiacimento della coscienza propria.

E sta bene. Noi tutti siamo disposti ad ammirare questa donna che pensa così altamente, che sa tanto, che tanto fa per il bene, che dà altrui un così mirabile esempio d'ogni virtù. Ma è troppa questa virtù. Nicoletta da Ponte non è

nè una donna, nè una superdonna, nè una *spinster*: è un essere perfetto, e come tale rende infelici tutti quelli che la seguono, perchè la perfezione è incompatibile, non che con la felicità, con la vita stessa. A trent'anni, ella si erige arcigna a maestra e giudice di tutto e di tutti. Con che autorità, con che titolo? La sua coscienza? Non basta. Anche Dante volle giudicare, secondo la sua intemerata coscienza, i vivi e i morti; e commise anch'egli delle iniquità, come quando dannò Brunetto Latini e beatificò Cunizza da Romano. E non sempre il santo proposito di Nicoletta da Ponte vale a scusare la baldanza, diciamo così, con cui ella s'insinua negli animi e nelle case, alza la voce dove non le spetta, e da un capo all'altro del volume si fa interprete sicura della volontà di Dio e della legge di Cristo. Non basta la fede, non basta l'amor del prossimo, nessuna virtù basta a concedere che si faccia così gratuito uso quotidiano delle grandi parole misteriose. E non è lecito a nessuno di credersi investito, con autorità quasi sacerdotale, di una missione della Provvidenza. La signorina Da Ponte è umile, ma non è modesta; e non sempre ha cura di non fare agli altri quello che certamente non vorrebbe fosse fatto a sè.

A parte ciò, su cui si può discutere all'infinito anche senza intendersi, il libro della signorina Giacomelli non ottiene quanto vorrebbe per la sua forma. Seicento e tante pagine son sempre troppe, e qui troppo sovente e inutilmente ripetono le medesime idee. Benchè diviso in ventiquattro capitoli il volume non ha ossatura, non ha contorni, non ha organismo: somiglia troppo un diario privato che bisognerebbe sfrondare prima di darlo alle stampe.

È insomma venuto meno all'autrice, così nei suoi concetti morali come nel suo lavoro letterario, quel vigile senso della misura che l'opera sua avrebbe richiesto per riuscire pienamente persuasiva e bella. Tale giudizio, credo, daranno dell'opera sua anche i suoi compagni ed amici; nemici ella non ne può avere, perchè ad un intelletto così vivido e ad un animo così nobile come il suo nessun galantuomo può ricusare di inchinarsi con rispetto pari alla simpatia.

Ottobre, 1899.

II. — La morale di Ed. Rod. *

La morale, la politica, l'economia, la filosofia, si studiavano una volta nei trattati; ora si studiano nei romanzi, libri di nome comune e di contenuto infinitamente vario. Anche il poema, anche la tragedia servirono nei secoli andati alla divulgazione di dottrine e di idee superiori: ma nessuna forma letteraria fu mai così universalmente adoperata a trattare argomenti estranei alla letteratura, com'è oggi il romanzo. Narrando casi della vita contemporanea, esso trova modo di far suo tutto lo scibile, il trivio ed il quadrivio. Il trivio specialmente, direbbero i brontoloni: e avrebbero avuto ragione quindici o venti anni fa, ma avrebbero torto oggi. Lasciando da parte i libretti e libracci viziosi, di cui Parigi ha sempre la specialità, e che appartengono alla letteratura solo perchè son composti di parole come qualunque opera letteraria, convien riconoscere che il romanzo odierno, tra le mani dei veri artisti, degli scrittori degni di questo nome, s'allontana sempre più dalla volgarità d'un tempo e tende ad elevare gli animi e gli intelletti. Lo Zola, il Tolstoi, il Fogazzaro, ciascuno a modo suo, fanno a dirittura scuola di virtù, e dietro a loro molti altri minori ma pregevoli riprendono a trattare questo tema tanto vecchio e tanto nuovo, quanto son sempre vecchi e sempre nuovi tutti gli elementi dell'esperienza umana.

Ma la virtù è vocabolo e concetto assai vago, che può essere inteso in molti modi. L'eroe dello Zola la pone nel lavoro, nella famiglia e nella fraternità sociale; quello del Tolstoi nel rinnegare le leggi del consorzio civile per vivere secondo natura e secondo un'interpretazione estrema del Vangelo; quello del Fogazzaro nel rifiutare la vita, l'amore, tutti i beni noti per fuggire alla ricerca d'altri beni ignoti; e quello del D'Annunzio la pone nella piena soddisfazione di se stesso, senz'altra fede e senz'altra legge che la propria superiorità sugli altri. Tra le due parti estreme, l'una delle quali glorifica l'ascetismo che per viver bene esce dalla

(*) Ed. Rod, *Mademoiselle Annette*. — Paris, 1901.

vita e ne condanna le più sane ragioni, l'altra glorifica l'egoismo gaudente e prepotente, stanno le opinioni medie, amiche d'una morale umana, tra utilitaria e filantropica, accessibile a tutti, indipendente da dogmi religiosi e da sistemi metafisici.

Tale è l'opinione di Edouard Rod, scrittore che ha sempre adoperato l'arte alla ricerca quasi ansiosa di un concetto morale. Come svizzero, egli non ha l'esclusivismo di coltura che è così frequente ne' francesi: conosce ammirabilmente la letteratura tedesca e l'italiana, ha scritto un ottimo libro sul Leopardi, spazia liberamente nei campi del pensiero moderno. E ne' suoi romanzi dimostra un temperamento sano, a cui ripugnano le intemperanze e le stravaganze cagionate dal male che esagita tutta la società contemporanea, l'abuso dell'intelligenza e della parola. Di questo male guarisce l'eroe del *Le sens de la vie* (libro che va ricordato sopra tutti quelli del Rod), dall'eccesso della vita intellettuale, che con l'analisi critica consuma ogni energia effettiva, restituendosi al sentimento giusto della vita e riacquistando le forze morali grazie all'amore e alla paternità. E poi, via via, tutti i romanzi del Rod sono esemplificazioni etiche, studî di verità significativa. Egli concepisce il romanzo come un complemento alla storia illustre: questa narra la vita pubblica, quello la vita privata: tutta vita umana, ricca di grandi lezioni.

« Il romanziere — dice nel suo libro recente, *Mademoiselle Annette* — non è forse lo storico delle persone senza storia? Non ha forse il diritto di cercare, oltre i fatti incerti, la parte ignorata, eroismo, grandezza, dolore o nequizia, che racchiudono le anime anonime? Non senza ragione il linguaggio comune chiama i suoi personaggi, chiunque siano, eroi; perchè tali sono sempre per lui. Spesso, anzi, assumono a' suoi occhi maggior significazione che non abbiano gli eroi della storia, e divengono non meno *rappresentativi* del poeta che interpreta i sentimenti del suo tempo, dell'artista che ne forma l'immagine, del ministro che ne regola il corso... ».

Mademoiselle Annette, che ripresenta luoghi e personaggi già veduti nel precedente romanzo del Rod, *Les Roches blanches*, è al par di quello nitido, piano, acuto, animato da un

potere di commozione discreto e profondo, e contiene una figurazione morale molto interessante perchè pone in contrasto e a confronto due tendenze, due modi di essere, due impulsi pratici: lo spirito d'abnegazione e lo spirito di dominio.

La tela del racconto è semplice. Il povero Giacinto Gallina aveva ideato negli ultimi tempi della sua vita una commedia da intitolare *Microcosmo*, in cui si sarebbe veduto un quadro famigliare tale da compendiare in sè tutte le principali forme della vita moderna, rappresentate da parecchi figliuoli che da diversi paesi, da diverse condizioni sociali, da diversi uffici convengono un giorno nella casa nativa, intorno ai genitori vecchi. Un'idea simile, ma ridotta a due sole impressioni importanti, ha avuto il Rod.

La famiglia Nicollet s'è dispersa per il mondo. Fratelli e sorelle hanno avuto sorti diverse, e poco o nulla sanno l'uno dell'altro. Due soli sono rimasti a Bielle, piccola città vicina a Ginevra. L'uno fa umilmente ma appassionatamente il giardiniere in una villa di ricchi. L'altro fabbrica liquori, e in ultimo fallisce, mentre è già vecchio e disfatto; allora i suoi figli emigrano al Canadà, per lavorare, e rimane ad assisterlo la figliuola Annetta, bella giovine che fa la maestrina, e che il fidanzato abbandona regolarmente, per la sciocca boria sua e del padre, dopo il fallimento. Annetta resiste serena a tanti colpi della sorte, non dispera, non pensa che ad alleviare i mali altrui. Un giorno, improvvisamente, un de' suoi zii, arricchito in America con le speculazioni industriali, non più veduto da molti anni, annunzia il suo arrivo. È un uomo di fibra ferrea, di intraprendenza fortunata, di testa sicura: il tipo del lottatore moderno, che conquista la vita con la perseveranza e col lavoro. Qual è lo strumento di tale conquista? Il danaro. Ed egli ha fatto danari, milioni: ha vinto, all'americana. Arriva, s'intrattiene qualche ora coi parenti e con gli amici, compera la villa dove il fratello è giardiniere, assegna quella dimora all'altro fratello paralitico e alla nipote, dice poche parole, ha fretta, si mette in marsina e cravatta bianca per pranzare da solo, e se ne va come è venuto. Annetta non gode della nuova agiatezza piovutale dal cielo. Continua a far la maestra, e spende gli assegni dello zio per pagare i debiti del padre e

per aiutare i fratelli che lavorano al Canadà. Morto il padre e rimasta sola, va ad abitare modestamente nella ricca villa: adotta un nipote ebete, raccoglie e assiste fino alla morte un altro zio cattivo soggetto, ucciso dai disordini della vita vagabonda; e così vede tramontare la sua giovinezza, senza un sorriso, senza un lamento.

Poi lo zio d'America lascia gli affari e si ritira in patria, per godersi adeguatamente i suoi milioni. Il lavoratore riuscito, il freddo calcolatore deliberato a trarre dalla vita quanto di meglio essa può dare, sfoggia gran lusso, vuol dominare l'amministrazione del paese e rinnovarlo di pianta, vuol avere moglie giovine, e sposa « una creatura di dolcezza, di tenerezza, di bontà, una di quelle piccole anime che son gettate nel mondo per far vergogna ai forti e ai vincitori ». Il suo egoismo ragionato s'è trovato più volte in conflitto con l'altruismo istintivo di Annetta; e, per la prima volta, il vincitore non ha vinto, il suo danaro non è servito a nulla di contro alle forze di un'anima. Questo fatto lo irrita da prima, poi lo fa pensoso, al fine lo rende scontento di sè. Rimasto vedovo, vecchio ormai, col solo conforto della nipote, paragonando l'esistenza di lei con la propria, riconosce la verità.

« Annetta — dice — non s'è mai curata della sua felicità personale, del suo io. È vissuta come se non esistesse che per servire al bene del prossimo. Ripara le ingiustizie della sorte, raccomoda i destini in cattivo stato, sana i guasti che fanno la stoltezza e la malvagità. Ora, più ci penso, e più mi persuado ch'ella ha ragione. L'ultima parola della saggezza è un precetto negativo: non bisogna mai pensare a sè stessi... ». Notate ch'egli non parla così per religione, ma da uomo pratico, per ragioni esclusivamente umane di utilità in questa vita, a cui dà un grande valore, perchè non è sicuro che ve ne sia un'altra. E la conclusione filosofica che il vecchio uomo d'affari trae dalla storia della sua famiglia si concreta in questi due punti: che lo spirito d'abnegazione e di sacrificio è la più grande delle virtù, quella che sola può dare la soddisfazione interiore e che produce più felicità di ogni altra disposizione d'animo; e che il lavoro utile, semplice e produttivo è incomparabil-

mente superiore al lavoro complicato, dotto e lucrativo. Nulla di nuovo, non è vero? Morto lo zio d'America, Annetta muore presto anche lei, non essendo più necessaria a nessuno. E la semplice storia è finita. Ma nella mente del lettore rimane un'impressione profonda, l'impressione che lasciano le cose serie. Se ci guardiamo intorno, non troveremo tipi umani così interi e assoluti come quello zio dai milioni, o come quell'altro zio giardiniere, o come l'angelica Annetta. Il Rod ha fatto nel romanzo come si fa nel teatro: ha foggiato dei caratteri rappresentativi e sintetici. Ma noi riconosciamo in ciascuno di essi un emblema di verità quotidiana. Annetta, grazie al cielo, esiste nel mondo. Esistono donne oscure, che furono giovani belle, ammirate, amate, e immolarono alla sorte della loro famiglia tutto ciò che la vita donava, tutto ciò ch'essa prometteva alle loro anime degne: e conobbero tutti i disinganni immeritati, tutte le perdite, tutti i dolori lenti e repentini: accettarono il misero lavoro in luogo dell'agiatezza, la compassione in luogo dell'invidia, quasi ignare di sè, quasi nate a soffrire beneficando; e invecchiarono senza amarezza, contente di sapere che gli altri avean sofferto meno di loro. Chi sa che queste benedette creature di sacrificio non siano meno infelici degli altri più avventurati; chi sa che il Rod non abbia ragione? Non si può misurare il valore comparativo delle esistenze umane. Ma si può, si deve sentire che nell'esistenza comune la bontà vale incomparabilmente più dell'ingegno, del sapere, delle vittorie ottenute.

Settembre, 1901.

III. — Risveglio d'anime. *

La contessa Dora Melegari, che fin qui mostrò di tenere gli occhi rivolti al passato, pubblica un libro che parla del presente e dell'avvenire: un libro di morale pratica, che

(*) Dora Melegari, *Ames dormantes.* — Paris, 1902.

noi vorremmo letto dagli uomini che sanno riflettere, ma più ancora dalle donne, dalle signore che leggono così poco e così male, e che la letteratura elegante non suole indurre a riflettere su l'esser loro nell'oggi e nel domani. Gli studî storici e le ardite prove di un'arte più che femminile pervastità e severità di concepimento, non hanno punto alterato o snaturato nella contessa Melegari la femminilità del carattere, in quanto ha di più serio e di più amabile. Ell'è una vera donna e una vera dama, e nel suo bel francese piano e signorile vibra un accento di sincerità profonda, che basterebbe da solo ad assicurarle l'attenzione di chi in un libro cerca un'anima. Vuole contribuire anch'essa al movimento spirituale iniziato già da più anni contro gli eccessi del positivismo, e dichiara di rivolgersi «unicamente a quelli che credono all'esistenza dell'anima come ad un fatto indiscutibile»; la sua morale è tutta evangelica, e il suo pensiero s'avvicina spesso a quello del Tolstoi. Ma queste premesse non debbono toglierle i lettori che abbian convinzioni e dottrine diverse dalle sue: perchè il suo libro è tanto pieno di verità riconosciute, di osservazioni giuste, di insegnamenti umani, e così lontano da ogni misticismo, così pratico ne' suoi fini, da dover riuscire non solo accettabile, ma simpatico a qualsiasi persona spregiudicata, appunto perchè è una battaglia francamente combattuta contro i pregiudizî.

L'autrice non rivela nulla di nuovo quando afferma da principio che nella civiltà moderna, tutta intesa alla ricerca dell'utile, il progresso intellettuale e meccanico non è accompagnato dal progresso morale; ma fa sentire con nuova forza, o piuttosto con nuova chiarezza, in che la società attuale sia inferiore a' suoi vanti. Mentre tutte le attività sono rivolte al miglioramento dell'esistenza materiale di tutti e di ciascuno, le anime dormono, sconfortate, smarrite, scettiche, o fatte obliose dei loro proprî bisogni dall'assidua cura delle utilità pratiche. Nessuna cura della vita morale nelle classi popolari, deliberate a sollevarsi dalla loro seco-

lare inferiorità, la quale non può più tollerarsi quando il supremo valore sociale è il lavoro; falsata dall'inerzia e dall'ipocrisia la vita morale delle classi superiori, per le quali la religione non è più che « un gendarme destinato ad assicurare ai privilegiati il tranquillo godimento dei loro piaceri e dei loro averi ». La scienza ha riportato tante vittorie sopra l'ignoranza e l'errore, ma nessuno sforzo potente s'è fatto contro il male, il nemico ereditario, il quale conserva sempre l'antico prestigio sugli uomini tanto moralmente deboli quanto intellettualmente forti. L'ignoranza è perseguitata e vinta da tutte le necessità della vita odierna; ma contro il male non s'è creata quell'atmosfera di sprezzo, quell'antisepsi morale a cui una civiltà matura dovrebbe provvedere. E intanto il mondo odierno è triste, ha disimparato l'arte di esser felice, ha fatto fuggire l'allegria insieme con le illusioni: tutti sono inquieti, scontenti e preoccupati, tutti, anche i favoriti dalla fortuna. Molte sono le cause di questa tristezza caratteristica del tempo nostro, e molti autori le hanno studiate partitamente; ma tutte, secondo la contessa Melegari, possono ricondursi all' « avarizia morale », all'egoismo che ha spento i sentimenti disinteressati, per i quali l'uomo può trovare fuori di sè quella contentezza che in sè non trova mai, o non trova più, perchè cerca non di perfezionarsi, ma di avvantaggiarsi.

La manìa dell'eguaglianza ha resi gli uomini invidiosi gli uni degli altri, cupidi e diffidenti; il loro cuore s'è inaridito nella incessante brama del guadagno, ha perduto le facoltà dell'entusiasmo e della confidenza, e con l'abnegazione ha perduto l'amicizia. Essi non sanno più *darsi*, e, stretti in società, si sentono tutti soli, privi di quella comunione intima che prima era posta tra loro dalla fede religiosa o dalla passione della patria. Tra le cause del socialismo c'è anche il bisogno di creare una nuova comunione d'affetti, per rompere quest'isolamento doloroso in cui ognun di noi vive rispetto a' suoi simili: male enorme, prodotto ultimo dell'errore fondamentale che guasta tutto il vivere contemporaneo. Il quale errore consiste nell'egoismo sbagliato, nel concetto falso del tornaconto, perchè tutto l'interesse proprio si ripone nel benessere materiale, non nel benessere morale.

Ciechi che siamo, ci rendiamo infelici a forza di pensare al nostro bene; abbiam paura di soffrire, vogliam salire socialmente senza curarci di progredire moralmente; ognuno si occupa sempre della sua personalità esteriore, quasi mai della sua individualità intima. Di un fanciullo si pensa a fare un ufficiale, un soldato, un prete, un avvocato, non si pensa a farne un sincero, un saggio, un paziente, un forte. E mentre si spendono tante cure nell'eleganza esteriore della persona e della casa, si trascura affatto l'eleganza morale. Persino le virtù più grandi, come la carità, sono praticate senza la grazia che seduce, senza la dignità che soggioga: « Le Marte abbondano, e di Marie non ce n'è più ».

Oltre di che, mentre la scienza e l'istruzione predicano verità, questa ha scarsissimo culto nel vivere sociale, dominato da menzogne e finzioni continue, e nel vivere personale, falso e bugiardo verso sè stesso. Pochissimi son quelli che dicono la verità a se medesimi; meno ancora quelli che sentono su la propria coscienza il peso de' pregiudizî a cui obbediscono. Coltivare anzi i pregiudizî, difenderli contro chi vorrebbe correggerli, sfoggiarli come un'eleganza rara e coraggiosa è costume di molti uomini e di donne moltissime, alle quali lo snobismo reazionario, il bigottismo e l'intolleranza sembrano segni di distinzione, a cui non conviene rinunziare per non abbassarsi.

***

Qui e in molti altri punti, i più importanti e interessanti del suo libro, la critica della contessa Melegari si volge su le donne, con quella particolare competenza di psicologia muliebre ch'essa ha dimostrato così bene nella *Città forte.* Conoscendo per esperienza e per acume le sue simili, le sue pari, l'autrice parla chiaro, parla forte, come pochi autori oserebbero, rimproverando alla parte più adulata della società storture morali profonde, che riescono malefiche alla società tutta quanta. Le lettrici intelligenti sapranno che cosa pensare di tali censure innegabilmente autorevoli. Le quali hanno il solito inconveniente di essere troppo generiche; ma non

vorrà risentirsene chi sappia di non meritarle. Eccone un rapido cenno.

Con tutte le sue istituzioni di beneficenza, la società odierna è scarsa di bontà vera. La quale è altra cosa dalla filantropia e dalla carità: è un abito costante dell'animo, che manca specialmente in coloro che più dovrebbero esserne fornite, e persino nelle donne benefiche, a cui la beneficenza serve a sfogo di prepotenza e di vanità. Le donne, in generale, sono molto cattive tra di loro. Un crocchio di signore, se si potesse veder loro nell'anima, darebbe l'idea d'un groppo di vipere. Son esse, dice la Melegari, le grandi sacerdotesse della maldicenza e della calunnia. « Bisogna che un uomo sia caduto ben giù nella stima pubblica, per fare della parola l'uso leggero o astioso che sa farne una donna: egli deve appartenere alla categoria degli esseri senza valore, o alla canaglia propriamente detta. Si vedono invece donne intelligenti e rispettabili spargere spensieratamente le insinuazioni più velenose e pronunciare senza scrupolo le più odiose calunnie... E ciò per tre ragioni: per la vanità che, in ragione inversa di quella dell'uomo, è smisuratamente cresciuta nella donna con l'incivilimento; per la sua mancanza di responsabilità sociale e morale; e per l'assenza totale del sentimento di giustizia ». Così l'invidia e la facilità di mentire le spinge a farsi del male quanto più possono; e mentre ostentano la bontà, in fondo la disprezzano come una debolezza. « L'uomo s'intenerisce talvolta a un atto di bontà; la donna raramente, specie se esso è compiuto da una sua simile ». Eppure se sapessero che la bontà è più potente ad abbellire che ogni ornamento! È il fascino che domina i cuori virili, a cui nemmeno i più scettici resistono; è la ragione per cui tante donne brutte sono state passionatamente amate, per cui tante grandi colpevoli sono state perdonate, per cui tante peccatrici passano onorate alla vecchiezza.

Le signore sono così cattive anche perchè sono caparbiamente ignoranti; si rifiutano ad ogni sforzo intellettuale; si credono esseri perfetti e, salve eccezioni, non potrebbero superare un esame di scuola elementare. « Finchè son giovani, il difetto di coltura non si fa sentir troppo; ma più tardi,

quando la giovinezza è passata, quando i figliuoli sono cresciuti, quando la parte di bella pupattola diventa ridicola, che cosa trovano nel loro cervello per passare il tempo e per dare salutari consigli ai loro figliuoli fatti uomini e donne? ». Nulla: la noia, i pettegolezzi, la maldicenza, o, peggio ancora, le esigenze con cui si dànno l'illusione della vita e del potere, tormentando tutti quelli che le circondano. Bisogna che le donne imparino e comprendano, altrimenti non si correggerà mai la violenza impulsiva dei loro giudizi, lo squilibrio delle loro impressioni. La loro povertà di spirito le rende infelici, anzi che beate, e alimenta la loro reciproca malvagità. Il femminismo stesso è per ciò un fiero pericolo, perchè, oltre alla concorrenza sessuale, imponendo alle donne la concorrenza professionale, scatenerà tra di loro nuovi odî terribili. « Se erano implacabili tra loro quando non si trattava che della conquista del maschio, fin dove arriverà quest'inimicizia, quando esse avranno altre vittorie da contendersi? ». Non si tratta qui nè di politica nè di religione: si tratta di poter vivere in società senza avvelenarsi e sbranarsi a vicenda. Occorre uno sforzo di perfezionamento morale, di cui spetta alle donne la più gran parte, perchè son esse le naturali custodi ed educatrici del sentimento.

***

Non è questo un compendio di *Ames dormantes*, libro di ragionamenti e di osservazioni in cui si può soltanto spigolare per coglierne le idee maestre. Esso ne contiene alcune che si ritroverebbero negli scritti dell'Emerson, del Tolstoi o della Giacomelli; altre che ricordano autori affatto opposti, Max Nordau o Schopenhauer. Ma il libro ha, tutt'insieme, una fisonomia propria, improntata di schiettezza e di vigore: muove da convinzioni sicure per giungere a speranze sante. Lo leggano le donne che hanno letto così volontieri *Le trésor des humbles* e *La sagesse et la destinée* del Maeterlinck, in cui era pur così malagevole raccapezzare un complesso d'idee concrete: troveranno un'eguale, un'amica coraggiosa, che le invita a meditare sopra molte verità di esperienza quotidiana

e offre loro molti eccellenti consigli, parlando il linguaggio della sua elevata coscienza. Se fra tante anime dormenti di quel sonno che, secondo Dante, non lascia avvertire come s'abbandoni « la verace via », anche una sola si svegliasse a più intensa ed alta vita morale, l'autrice non avrebbe fatto opera vana.

Dicembre, 1902.

XXI.

ANTONIO FOGAZZARO *

I. — Piccolo mondo moderno.

La critica si impadronisce del nuovo romanzo di Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, appena è finito di pubblicare nei fascicoli della *Nuova Antologia*, avveduta editrice delle primizie più ghiotte, senz'aspettare ch'esso esca raccolto nel volume annunziato dalla Casa Hoepli di Milano. È forza che i giornali diano al pubblico quel ch'esso vuole; e il pubblico impaziente, sempre memore e sempre innamorato del *Piccolo mondo antico*, vuol sapere subito se e quanto l'opera nuova somigli alla vecchia, se e di quanto la superi o ne sia superata. Il confronto è inevitabile, poichè l'autore stesso lo suggerisce con le parole del titolo, facendo pensare a un rapporto di successione e di contrasto tra i due libri destinati a fare il paio.

C'è la successione e c'è il contrasto. Tra l'uno e l'altro libro sta il nesso necessario che unisce il presente al passato, i padri ai figli, mantenendosi eguale la misura del quadro, l'arte dello scrittore, la verità delle cose rappresentate. Tra *Piccolo mondo antico* e *Piccolo mondo moderno* l'intervallo è di circa trent'anni, e le differenze di contenuto son quelle

che lo svolgimento delle sorti storiche pose tra le condizioni d'Italia verso il 1859 e verso il 1888. Due mondi, in verità, due epoche storiche tanto più stranamente diverse quanto più son cronologicamente vicine; due pagine di vita italiana, le quali mostrano insieme l'evoluzione reale dei fatti e l'evoluzione ideale dell' ingegno che ce le spiega innanzi con la stessa maravigliosa evidenza.

⁂

La creatura che Luisa Maironi sentì concepita nel suo grembo, pegno vivente della sua conciliazione con Franco, la mattina che egli partiva per la guerra liberatrice, ha quasi trent'anni all'aprirsi del nuovo romanzo. È Piero Maironi, cattolico fervente, studioso, pensoso, un po' selvatico; ha ereditato dai genitori, morti mentr' egli era piccino, la casa in Oria dello zio Ribera, e dalla bisnonna, « la vecchia signora di marmo », le male acquistate ricchezze che Franco e Luisa non vollero toccare; è cresciuto in una famiglia di parenti veneti, i marchesi Scremin, persone probe e religiose; ha sposato la loro figliuola, Elisa, che da quattro anni è pazza, rinchiusa in una casa di salute; e vive con loro, unica sua famiglia, nella piccola città veneta che il libro non nomina, ma che s'indovina, Vicenza. La storia di Piero fa riscontro a quella di Franco e di Luisa, l'un quadro di vita provinciale fa riscontro all'altro.

Ma con che intima, con che fatale tristezza! Il « piccolo mondo antico » era animato da un fremito di anelante poesia, custodiva nel suo umile grembo un'idealità grande, la patria, l'Italia, che stava per rivendicarsi in libertà; era un cantuccio specchiato della nazione che affilava nell' ombra le spade pronte a scintillare snudate al sole di San Martino, e con la tenace resistenza all' oppressione straniera, nel « gran silenzio austriaco », apparecchiava l' avvenire infallibile. Il « piccolo mondo moderno » è invece una provincia dove il pubblico disagio accusa il mal riuscito sovrapporsi della novità su la tradizione, del precipitoso progresso politico sul decadimento morale. È sì una città con costumi e carat-

teri sociali e politici proprî delle vecchie terre di San Marco; ma rappresenta lo stato attuale di tutta Italia, vivente giorno per giorno di intrighi, di rivalità, di finzioni e di rapine spicciole, senza un intendimento comune che la sollevi, senza un'anima d'idealità che la nobiliti. Se il nuovo libro non rende immagini di vita così piacenti ed elevate come quelle onde era pieno il suo glorioso predecessore, la colpa non è del Fogazzaro. Questi è sempre l'incomparabile pittore di uomini che ha creato tanti personaggi grandi e piccoli, cari alla nostra memoria come se veramente fossero vissuti con noi; è sempre l'umorista maestro, unico in Italia, che nel romanzo induce tutti gli effetti della commedia, tutta la forza viva della satira e persino della caricatura. Non è mutata l'arte sua, son mutati uomini e tempi: e quel suo riso sottile, che nel libro vecchio adombrava la speranza del trionfale domani, nel libro nuovo par che significhi la condanna di un passato inutile, di una società che sta per dissolversi, e lo merita.

***

Piero Maironi è ascritto al partito clericale, e da esso è fatto consigliere del Comune e poi sindaco; ma fin dal suo primo apparire nel romanzo ci si mostra ben superiore agli uomini che gli stanno intorno, amici e nemici. Oltre al profondo sentimento religioso, che già nell'adolescenza lo beò di sogni ascetici, è in lui uno spirito critico e indagatore che da tempo l'ha condotto a considerare sdegnoso i mali così della religione come della società, a vagheggiare riforme ardite. Par che si mesca in lui l'eredità psicologica del padre sentimentale e sognatore, e quella della madre ragionatrice e operosa. L'anima di Luisa gli fa veder chiare le magagne, le piccinerie, le stoltezze de' suoi prossimi, lo fa assetato di giustizia, anche contro di sè e contro la classe a cui appartiene. L'anima di Franco lo fa ondeggiare tra i rapimenti mistici della sua fede e l'amore di Jeanne Dessalle, la bella e altera signora, separata da un marito bestiale, che concepisce per lui una passione ardentissima, e non s'infinge, non

fugge per essere inseguita, ma nell'alta purezza del suo sentimento parla per prima, invoca, prega accorata per il suo amore. Ah, che amore, e che donna! Elena, Violet e Luisa acquistano una superba sorella in questa forte e soave Jeanne che ama con sì divino abbandono, ma che non riesce a scaldare se non per poco, a tratti, fuggevolmente, l'uomo dominato per una parte dagli scrupoli della coscienza, per l'altra dalle solitarie esaltazioni della sua mente. Non basterebbe a congiungerli che fossero liberi entrambi; converrebbe ancora ch'ella fosse credente al par di lui, e per di più socialista, povera donna, mentre è scettica e in quanto al cielo e in quanto alla terra, è stata educata al tranquillo fatalismo dei ragionatori indifferenti, e non sa mentire. È ben vero che il suo amore tutto d'anima, ripugnante dalle lusinghe dei sensi, è un'illusione pericolosa, e che Franco ha il dovere di respingerlo per non essere infedele alla moglie più che non sarebbe se obbedisse solo a un traviamento carnale. Ma è pur vero che Jeanne sola ama veramente, con quell'assoluta devozione dell'amore che tutto accetta, tutto sacrifica e tutto perdona, pur di essere ricambiato d'amore. Chi potrà più dimenticare com'ella piange, com'ella parla quando si sente immolata ai fantasmi che assediano il cuore di Piero, in quell'angoscioso viaggio tra Milano e Vicenza, in quella pena così acutamente vera, che mozza il respiro?

« — Non importa, non importa, non abbandonarmi, non
« abbandonarmi; quanto male mi hai fatto, Dio, quanto
« male! Non senti che cosa diversa è, non senti che il tuo
« matrimonio, la tua unione non è, non ha mai potuto essere
« come quella di tuo padre e di tua madre, li amo tanto
« anch'io, sai, caro, i tuoi morti, tanto tanto, ma perchè
« devono desiderare la mia disperazione, non importa, non
« c'è nessuno, perchè perchè? Cosa ho fatto io a loro, povera
« creatura? È mia colpa se loro sono morti e se io sono una
« povera creatura viva che ti ama tanto, non ama che te,
« non pensa che te, non vive che di te, caro amore mio,
« amore amore amore...? — ».

Vano lamento, vano spasimo: chi può combattere coi fantasmi? Piero non ama, non sa, non può amare. Egli è un mistico, altri direbbe un isterico, un nevrotico; il direttore del

manicomio dove muore sua moglie aspetta ch'ei pure ci càpiti. Attende il comando di Dio per spedire una lettera, per prendere un treno, per andare a un convegno: crede a mirabili visioni mandategli da Dio, non appena i dubbî, suscitati in lui più dalla fugace passione che del raziocinio scientifico, dileguano innanzi a una nuova sventura. Per la quale non si uccide come Werther e come Jacopo Ortis, ma scompare come Renato, fugge lungi alla civiltà presente. Piero è un nuovo individuo d'una vecchia famiglia, quella delle creature romantiche, a cui la vita è tormento perchè non riescono mai a trovarvi una conciliazione tra reale e ideale, non sanno adattarsi alle imperfezioni fatali dello stato umano. Trent'anni prima avrebbe riversato il suo bisogno di esaltazione nel patriottismo, e si sarebbe salvato, come suo padre, nell'azione militante; oggi trova il suo sfogo là dove lo trovano tutti i malcontenti e gl'incontentabili, diventa socialista, e rifiuta la vita comune, invasandosi d'un gran sogno di riforma sociale e religiosa.

***

Ma se tornasse? Se questo suo rifiutar la vita comune non fosse altro che un istinto di più alti destini? Il Fogazzaro lo rappresenta così enigmatico e incerto, che non sappiamo come propriamente giudicarlo. Ma sono in lui troppi punti di somiglianza con Daniele Cortis, mistico egli pure, e vincitor dell'amore, e risoluto a grandi battaglie civili; troppo spesso ricorrono nel libro accenni alla necessità di una riforma cattolica, di una riforma politica, di una riforma economica, perchè non ci sentiamo tratti a credere che lo scrittore vicentino esprima con ciò qualche suo proprio convincimento molto significativo. Se a vagheggiare la giustizia e l'eguaglianza sociale, quale la concepiscono le moderne scuole del collettivismo, è giunta persino la mente, temprata a tutti gli scetticismi, di Anatole France, qual maraviglia sarebbe che il Fogazzaro, uomo d'ideale e di fede, s'avviasse anch'egli, per una sua via religiosa, a un suo socialismo cristiano?

Intanto non ha un lembo di bellezza e di dignità il quadro ch'egli traccia della piccola vita di provincia. Clericali lividi, liberali affaristi, rivoluzionari balordi; cricche e camorre; il pettegolezzo velenoso e appiccaticcio che domina nei ritrovi d'ogni classe, la malignità d'ognuno contro tutti, la diffidenza e la canzonatura di tutti contro ciascuno; « l'accattonaggio universale, quello lurido delle strade, quello poco pulito delle anticamere, quello schifoso dei gabinetti »; ecco i soggetti del quadro molteplice, in cui spiccano tante figure e tante macchiette che il lettore teme di non poterle seguire tutte quante. Il buono non è nella rappresentazione dei fatti collettivi, ma in quella degli individui: è nella figura della marchesa Nene, il rovescio analogo della vecchia marchesa Maironi, piena com'essa di segreti disegni e di reticenze, ma così augusta nel suo materno dolore, così buona e venerabile pur nelle sue ridicolezze; è nella santità di don Giuseppe Flores, il solo personaggio del libro che avrebbe un po' del convenzionale, se il Fogazzaro non lo trattasse con sì delicata semplicità; è in Jeanne, è nel suo fratello, Carlino, modernissimo e simpaticissimo; è nella dolce immagine evanescente di Elisa. Come il Fogazzaro ha il vanto poco italiano dell'umorismo, così ha quello meno italiano ancora di saper creare figure di donna vere, viventi, parlanti. Talvolta gli basta un tocco, un periodo, uno scorcio di dialogo per presentarci una persona completa, riconoscibile, miracolosa di evidenza. Ma dove s'indugia a sottilmente descrivere scene comiche, come quella dell'adunanza in casa Zàupa, al capitolo III, raggiunge a dirittura il sublime del grottesco. A tali effetti di verità concorre anche in questo libro l'uso del dialetto nei dialoghi; non soverchio nè affettato, ma tagliato nel vivo del parlar vicentino, e così opportuno che qualunque italiano può sentirne l'efficacia. Parlano e si muovono gli uomini: il Fogazzaro non li ferma, non li spacca, non li vuota per farceli conoscere. « Egli sa far vivere i suoi personaggi e svelarne l'interno senza avvilupparsi nelle fastidiose sottigliezze e nelle sofisticherie della tanto abusata analisi psicologica ». Questa lode, che Arturo Graf gli dava per il *Piccolo mondo antico*, quando con memorabile novità di concetto proponeva all'Accademia delle

Scienze di Torino l'assegnazione al Fogazzaro del premio Gautieri, gli spetta tanto maggiore per il *Piccolo mondo moderno*, quanto più complessi e intricati sono in esso i principali caratteri.

Più complessa vi appare anche la forma, che nelle descrizioni si carica un po' troppo di colori, d'immagini e di simboli; e più mordente, com'è giusto, vi appare l'ironia. Troviamo nel nuovo romanzo tanti elementi che nell'altro non potevano apparire: adunanze, conversazioni rumorose, balli, concerti, scene della vita odierna, che, per quanto piccina nella breve cerchia d'una cittaduzza, è pur sempre assai più varia e agitata di quella che trascorreva placida e lenta intorno ai nostri vecchi amici del lago di Lugano. E nel descriverli il Fogazzaro ha sempre il dono di farci sentire, oltre la verità palpabile, un che di ulteriore, che ci attrae come un'arcana poesia delle cose e aggiunge una significazione ideale ai particolari inavvertiti dell'esistenza. Piero Maironi scompare, ma non come Ettore Fieramosca dopo la morte della sua donna. Il suo uscire dalla nostra veduta non par morte, ma presagio e promessa. Forse ci si rivelerà « la occulta via dell'uomo scomparso »; forse nel « piccolo mondo moderno » è la preparazione d'un grande mondo futuro.

Aprile, 1901.

II. — Il Santo.

Si richiami il lettore alla memoria i casi di Piero Maironi raccontati dal Fogazzaro nel *Piccolo mondo moderno*. Quel romanzo, pubblicato nella primavera del 1901, fu giudicato assai variamente, e non incontrò, nel complesso, quell'universale favore che in poco tempo rese quasi classico il *Piccolo mondo antico*. Mancava nel secondo libro l'armonica unità del primo, perchè alla rappresentazione dell'an-

gusta società provinciale contemporanea, indicata dal titolo, l'autore aveva senza ragione di necessità sovrapposto la storia di Piero Maironi e del suo amore per Jeanne Dessalle; dandole poi uno sviluppo, uno spicco, un'intensità soverchiante su tutte le altre parti del romanzo, le quali ne rimanevano oscurate, presso che fatte superflue.

Ma era quella appunto la parte che più importava all'autore, studioso sempre più appassionato non tanto dei fatti sociali quanto dei moti che agitano la moderna coscienza religiosa. Dalla misera e chiusa cerchia del suo piccolo mondo originario, la persona di Piero Maironi doveva uscire, con ufficio, con significazione, con novità sua propria, a singolari destini, sopra una scena più vasta. Di capitolo in capitolo, il figlio di Franco e di Luisa si veniva mostrando uomo diverso non pure da quelli che lo circondavano nella cittaduzza veneta dov'era cresciuto, ma dagli altri uomini in generale. Combattuto tra gli impulsi dei sensi e le tendenze mistiche dello spirito; tratto poi nei contrasti della vita pubblica da partigiani troppo inferiori a lui, incapaci di comprendere la grandezza del suo intelletto pregno di idealità non ancor bene definite; amato da una donna per ogni parte mirabile e degna, ma ch'egli non poteva riamare senza acerbissimo rimorso della sua coscienza morale e religiosa, Piero durava con se stesso un'aspra guerra, e la vinceva, non solo per uno sforzo risoluto della volontà, sì anche per ispirazioni sovrannaturali, che, riconducendolo tutto a Dio, gli aprivano a un tratto la visione del verace esser suo e di un suo straordinario dovere.

Già da giovinetto, esaltato in fervori ascettici, figurandosi di morire, volgeva nella mente le parole di Marta alla sorella Maria nella casa di Lazzaro morto, secondo il Vangelo di Giovanni: *Magister adest et vocat te.* Era quello il presentimento di un divino richiamo? Poi, fatto uomo, aveva provato un fastidio del mondo, un'oscura brama di elevazione spirituale, un tremito interno al pensiero di Dio, come a un ammonimento diretto, e ai primi assalti della passione troppo profondo era stato il suo turbamento, e con disperati appelli dell'anima aveva invocato Dio che lo

illuminasse. Nella sua confessione al santo prete don Giuseppe Flores s'era rivelato uno spirito tanto più diverso da quello degli altri uomini, quanto più intenso era il suo soffrire. La passione per Jeanne Dessalle era cresciuta, aveva offuscata la sua coscienza, lo aveva condotto alle tentazioni estreme, cui fibra umana non resiste, quando era venuto a salvarlo l'improvviso annunzio che la sua povera moglie, rinchiusa da anni in un manicomio, era tornata in sè e voleva rivederlo prima di morire.

E mentre la poveretta si moriva, egli aveva riudito il richiamo divino. Nella chiesetta presso al manicomio, ascoltando la messa mattutina di don Giuseppe, aveva letto chiaramente, sul palmo delle sue mani, le parole della pia donna del Vangelo; e in un baleno, chiusi gli occhi, gli era apparsa la visione totale del suo avvenire e della sua morte. Aveva interpretato quella visione come un comando preciso, prima di rinuncia completa ai beni del mondo, poi di una responsabilità gravissima da assumere, di « un'azione personale straordinaria da esercitare pubblicamente nella Chiesa ». All'udirne il racconto, don Giuseppe aveva sùbito pensato a una missione riformatrice che Dio affidasse al peccatore contrito. E Piero non aveva esitato. Spogliatosi d'ogni suo avere, commessa al vecchio prete l'esecuzione delle sue ultime volontà, egli aveva abbandonato i luoghi diletti, le persone che lo amavano, senza salutare, senza lasciare traccia di sè, ed era scomparso. Non una parola per la vecchia suocera che gli aveva tenuto vece di madre, nè per la donna innamorata, nè per quel suo santo amico. Al direttore del manicomio era parso un uomo votato alla pazzia. A noi parve un essere disumano, antipatico, senza cuore, quegli che immolava così ogni più dolce affetto alla dubbia esaltazione ascetica da cui era invasato.

Tale doveva parere a noi, gente mondana; tali apparvero sovente i santi sul principio della loro missione, quando abbandonarono ogni affetto particolare per sollevarsi in Dio all'amore universale. La santità si oppone di necessità alla comune maniera di sentire e di vivere, e non può non suscitare qualche avversione, finchè non dia suoi benefici segni di grandezza eroica. Non altra interpretazione poteva

darsi degli atti di Piero Maironi; non altra intenzione ebbe il Fogazzaro, narrandoli nel *Piccolo mondo moderno*, che quella di preparare nella serie continuata de' suoi ultimi romanzi questa apparizione del Santo, che colpisce e afferra la nostra mente nel nuovo libro.

Strana e temeraria idea questa di foggiare in un' opera letteraria la figura di un santo moderno: idea che pochi scrittori alletterebbe, e tutti forse li spaventerebbe per la sua inaudita difficoltà, ma che nel Fogazzaro credo si sia maturata spontaneamente, come conclusione e sintesi delle sue concezioni anteriori. Chi avrà tempo ed agio troverà facilmente in *Malombra*, troverà specialmente in *Daniele Cortis* e nei minori racconti dello scrittore vicentino alcuni elementi remoti di codesta idea, che, per quanto nuova, non nasconde la sua parentela con le altre invenzioni di lui. Gli altri esemplari d'ideal bellezza morale ch'egli è venuto man mano figurando s'affissano tutti, come nel tipo della loro perfezione, in quest'ultima figura del Santo. La quale dunque viene in certo modo a rappresentarci in forme di umana realtà la somma del pensiero religioso del Fogazzaro.

Tre anni sono trascorsi da quando Piero Maironi è scomparso dal mondo. Non si sa più nulla di lui. È scomparso ma non dimenticato. Jeanne, disperata nell' abbandono, si era promessa di non amarlo più, di non poter più amare cosa al mondo, e lo ama ancora. È a Bruges, nella poetica città fiamminga del Rodenbach, con Carlino, sempre in caccia d'impressioni estetiche, e con Noemi d'Arxel, una giovane amica belga a cui si confida. La notizia che don Giuseppe Flores è morto la richiama agli anni andati; qualche cenno di Noemi le risuscita nel cuore la sua passione fedele. Noemi ha in Italia una sorella, Maria, fattasi sposa, per entusiasmo d' ammirazione spirituale, a Giovanni Selva, vecchio pensatore cattolico « che sarebbe popolare in Italia se gli italiani avessero maggiore interesse per gli studî re-

ligiosi ». I Selva abitano l'inverno a Roma, il resto dell'anno a Subiaco, dove han fatto amicizia con un giovane benedettino del monastero di Santa Scolastica: don Clemente, uomo bello, dotto e santo a maraviglia. Pensano ch'egli sia Maironi. Una sera, mentre Carlino fantastica per le strade di Bruges un romanzo che, da quel dilettante nato che è, non scriverà mai, Jeanne strappa a Noemi la confidenza sospirata, e risolve senz'altro di partire per Subiaco. Vuole riveder Piero ad ogni costo, anche a costo del disinganno irreparabile di trovarlo votato per sempre a Dio. Così il primo capitolo, che al lettore impaziente può sembrare alquanto divagato e ozioso, prepara il ritrovamento dell'uomo scomparso e il suo incontro con la donna che, rimasta vedova, potrebbe essere sua senza peccato.

A Subiaco fiorisce da due anni il singolare idillio di Giovanni Selva con la sua giovine sposa. Innamorata ella, e per amore, di protestante fattasi cattolica; tenero e devoto egli, « un mistico che di ogni amore umano si faceva in cuore un' armonia col divino ». Giovanni sta scrivendo un'opera su le ragioni della morale cristiana, il cui ultimo capitolo tratta della purità. « Perchè il Cristianesimo esalta come un elemento di perfezione umana la rinuncia che contraddice alle leggi della natura, che travaglia l' uomo di lotte fierissime senza giovare a nessuno, che a possibili vite umane chiude la via dell'esistere? » Questa questione il Selva risolve con argomenti naturali e storici, dimostrando che « la rinuncia al piacere corporeo per una soddisfazione di ordine superiore significa sforzo della specie verso una superiore forma di esistenza ». La purità dunque, praticata dagli eroi della rinuncia suprema, è « perfezione umana, è altezza in cui la natura nostra culmina e tocca i nebulosi confini d'una ignota natura sovrumana ». Da questi nebulosi confini richiama i due sposi alla terra la venuta di alcuni signori, quasi tutti ecclesiastici, i quali devono adunarsi in casa Selva per fondare un'associazione di riforma cattolica. Arriva anche don Clemente, con un ortolano del monastero, che ha da rincalzare le patate nel campicello della villa, e che rimane fuori ad aspettare durante l'adunanza.

Comincia qui a delinearsi l'intendimento religioso del

libro. I convenuti sono tutt'altro che concordi: non si conoscono e non si comprendono bene fra loro. Gli uni assegnerebbero alla desiderata riforma della Chiesa un indirizzo intellettuale, un «rinnovamento delle formole della fede secondo vogliono i tempi»; gli altri invece vorrebbero una grande riforma morale, «il richiamo dei credenti alla pratica della parola evangelica». Si urtano i pareri e i caratteri; la discussione, fattasi troppo vivace, si tronca senza concluder nulla.

In quella, ecco voci di persone che salgono a villa Selva. È Noemi che arriva con Jeanne Dessalle. I padroni di casa si spaventano: bisogna evitare che Jeanne s'incontri con don Clemente. Ma, nella piccola confusione del momento, le precauzioni non valgono: ella si vede passare accanto il frate con l'ortolano che va seco. Tramortisce, si sente male, vuole subito ritirarsi nella sua camera. Ha ravvisato Piero Maironi. Non è don Clemente, è l' ortolano, quello che chiamano Benedetto!

Con questo nome, impostogli dal frate suo amico e maestro, Piero vive da tre anni in umiltà e in penitenza, nella foresteria di Santa Scolastica. Anch' egli ha riconosciuta la donna del suo passato errore, ma non ne teme. Se dovrà incontrarla da solo, le parlerà come a una sorella, cercherà di darle la fede in Dio che le manca. Intanto le parole del Vangelo gli sono riapparse, sente vicino il tempo della sua missione, soltanto pende incerto tra l'entrare in un ordine religioso o rimanere nel laicato. Don Clemente pensa che egli debba diventare un grande operaio del Vangelo: «non un soldato dell'esercito regolare, impedito dall'uniforme e dalla disciplina, ma un libero cavaliere dello Spirito Santo».

In quella notte procellosa, mentre Jeanne veglia in ansia e in affanno, Benedetto prega su la montagna. Il cielo è cupo, lo strepito dell'Aniene empie l'aria. Egli prega. Ha visioni tentatrici di godimento e di potenza, ode voci misteriose e, affranto com'è dalla stanchezza e dal digiuno, vacilla, cade senza moto. Torna in sè verso l'alba, riposato e sereno, quasi rinato alla fiducia in Dio che gli segni il suo cammino. Il giorno appresso, per ordine dell'abate che non vuole impicci con ospiti incomodi, deve partire da quel-

l'asilo di pace. Ottenutogli un vecchio abito da converso, don Clemente manda Benedetto presso l'arciprete di Jenne, paesetto perduto nei monti della Sabina. Già lo accompagna lassù la fama di un uomo santo.

Ma non per ciò sfugge all'incontro temuto da' suoi amici. Jeanne lo rintraccia, lo segue, lo raggiunge al Sacro Speco di Subiaco, nell'ombra morta degli antichi chiostri. Spinti i battenti d'un uscio, ella emerge improvvisa in faccia a lui, e impietra su l'atto. È quello l'uomo del suo amore? No, è trasfigurato. Più sottile nella nera tonaca benedettina, più pallido, con tutt'altri occhi, pieni di « uno inesprimibile divino », egli la guarda senza tremare, le fa cenno di seguirlo in chiesa, le parla senza volgere il capo. Vuole che, se non può credere, Jeanne operi come se credesse, vivendo per i miseri e per gli afflitti; promette di richiamarla a sè in un' ora fissa dell' avvenire. Quand' ella leva le mani dagli occhi lagrimosi, egli è scomparso. Dopo le pagine bellissime della notte di tempeste, questa scena d'alta potenza annuncia al lettore altre pagine di sentimento sublime. L'autore serba l'arte difficilissima di esprimere così ardue idealità dello spirito senza però mai smarrire il senso della realtà, compiacendosi anzi di accompagnare con una minuziosa rappresentazione della verità quotidiana quanto vi è di trascendente nella storia del Santo.

Questa si spiega propriamente a Jenne, dove l'appellativo di Santo è dato a Benedetto dal popolo ingenuo ch' egli ammaestra e consola. È voce ch'egli abbia virtù miracolose, che risani i corpi e le anime. Mentre i suoi amici riformatori di Subiaco son già colpiti dalla persecuzione degl'intransigenti vaticani, egli vive ignaro in un tugurio, beneficando altrui, campando col lavoro delle sue mani, e in breve la sua rinomanza si spande per le terre vicine, giunge a Roma, trova eco nei giornali.

Una quantità di gente accorre a vederlo e a udirlo. Egli predica il verbo di Cristo e opera prodigi come un apostolo. Ma ben tosto si volgono anche contro di lui i sospetti delle autorità ecclesiastiche. Un giorno che Noemi, pregata da Jeanne lontana, inferma e dolente, va a Jenne coi Selva, arriva lassù anche don Clemente, incaricato dai superiori

di togliere a Benedetto l'abito monacale. Gran gente quel giorno. Vogliono un miracolo, la guarigione di due malati. Con a fianco don Clemente, egli si schermisce, combatte la superstizione degli ignoranti, predica in nome di Cristo « Abbiate fede e guarirete senza di me... Voi pregate allo stesso modo i Santi che sono i servi e Iddio che è il Padrone, quando non fate peggio! Voi non pensate che al Padrone non importano le molte parole, che Egli è grande, che Egli preferisce essere servito fedelmente in silenzio col pensiero sempre alla sua volontà... ». Intorno a Benedetto cresce la commozione pubblica, le donne si esaltano, Noemi è turbata nel cuore. Il Santo è malato, febbricitante, mezzo consunto. E la persecuzione si appunta contro di lui. Gli è intimato di partire anche da quel villaggio romito, dove non aveva cercato altro che di perfezionarsi in pace. Obbedisce, ma non senza rivolta della coscienza, protestando contro chi, piuttosto di mettersi in conflitto con i superiori, si mette in conflitto con Dio giusto. Non gli pesa tanto lo scherno degli scettici quanto l'iniquità degli ecclesiastici. A chi amandolo gli dice: « Addio »; egli risponde: « A Dio! » La gran voce dell'Aniene gli grida sempre più forte il nome di Roma. E vorrebbe andarvi a compiervi la sua misteriosa missione, nel modesto abito laico che ha dovuto riprendere; ma prima gli conviene accettare per alcun tempo l'ospitalità di casa Selva, riaversi, guarire. Colà, nella dolce intimità delle anime amiche, nella conversazione delle due sorelle intelligenti e pure, a poco a poco si compiace troppo, gli par d'infiacchirsi nella mollezza. Una nuova battaglia si combatte nella sua coscienza, una nuova vittoria riporta la sua volontà illuminata dal divino spirito. E parte per Roma.

Ora il Santo è nel turbine del mondo. L'autore lo pone via via a fronte di quanti sono nell'Italia odierna elementi avversi a un liberale rinnovamento della religione; lo segue per un ingegnoso e rotto succedersi di episodi rappresentativi nella sua lotta contro la società incredula, contro gli uomini del Governo e contro quelli della Chiesa, tra i raggiri del Parlamento e quelli del Vaticano. Ascoltato ed acclamato maestro da un'accolta di fedeli, Benedetto è insi-

diato nella sua libertà, forse nella vita. Comincia la sua passione. Già si minaccia di farlo arrestare per calunniose imputazioni, quando è ricevuto segretamente dal Papa. È questa la scena culminante del libro, è questo il punto dove il Fogazzaro riesce al suo massimo sforzo di poeta e di banditore di idee. Ciò che conduce Benedetto innanzi alla persona del Pontefice è una forza che trascende quelle dello spirito umano. Uua parte della sua antica visione si compie mirabilmente. Il vecchio, mite, savio Pontefice, nulla ignora di colui che fu Piero Maironi; lo interroga, gli dà licenza di liberamente parlare, poichè egli crede di avere una missione da compiere. E Benedetto parla franco e solenne dei mali onde è inferma la Chiesa. Quattro mali: lo spirito di menzogna che adultera la verità divina e perverte la fede creando da secoli una funesta tradizione d'inganno; lo spirito di dominazione del clero che impone l'obbedienza cieca alle coscienze che Cristo ha fatte libere; lo spirito di avarizia, per cui la Chiesa tesoreggia e si inchina ai ricchi in danno dei poveri; lo spirito di immobilità che trasforma il cattolicismo in una idolatria del passato e attira la derisione degli increduli contro i clericali che «avrebbero fatto crocifiggere Cristo in buona fede, nel nome di Mosè». E continua supplicando il Papa di non lasciar condannare i liberi studi religiosi e di uscire dal Vaticano per esercitare nel mondo il suo sovrano ufficio di carità. Il Papa trae Benedetto nella Galleria delle Lapidi, donde si scorgono nella notte i lumi lontani del Quirinale; e risponde. Dice meno di quello che noi vorremmo, di quello che Benedetto s'attende, ma dice il vero. Riconosce le verità udite, ma non ha modo di metterle in pratica. Uscirebbe volentieri dal Vaticano, farebbe volentieri omaggio di cittadino al Quirinale: ma non può, perchè troppi fedeli perderebbe, e perchè è vecchio, stanco, malato. Infine, stretta la mano di Benedetto, gli dà la benedizione, e par quasi che la riceva.

Ma è appunto la benevolenza del Papa quella che attira su Benedetto la sospettosa inimicizia degli intransigenti. Fra il Vaticano e il Ministero dell'interno si ordisce ai suoi danni un basso intrigo. Benedetto sarà arrestato e sfrattato da Roma a condizione che alla sede arcivescovile di Torino

sia assegnata persona grata al Quirinale. Ignaro di tante viltà, il Santo affronta fieramente la presenza e la volontà dei governanti che il parlamentarismo corrompe. Da un colloquio tempestoso col ministro dell'interno esce vibrante, febbricitante e malato più che mai. Lo sconforto lo assale. Si sente solo nel mondo e par che Dio stesso lo abbandoni.

Unica, sopra di lui, nel suo invitto doloroso amore, veglia Jeanne, e gli manda la carrozza tutta impregnata del suo profumo che lo riporti alla villa del professore Mayda, un gran medico incredulo, che per umana simpatia ha preso in cura e ricoverato il Santo. Ma nemmeno in quella casa ospitale cessa la persecuzione. Anche di là lo vogliono cacciare.

Ferve nel quartiere un movimento popolare di ammirazione e d'affetto per l'uomo giusto che soccorre ai miseri e consola gli afflitti. E mentre Carlino Dessalle, sempre scettico e brontolone, protesta invano contro l'inquietudine della sorella, questa non si dà pace, si espone anche alle mal coperte malignità della gente per salvare l'amato. Egli sta sempre peggio. Uscito da casa Mayda, vi è tornato agli estremi. Amici, discepoli, fedeli d'ogni condizione s'aggirano intorno alla sua ultima dimora in un andirivieni pieno d'ansia commossa. A lui piace di morire là al cospetto di Roma. Nella sua lucida agonia mantiene la sua promessa; fa chiamare Jeanne e riceve i discepoli, dopo un ultimo atto di dedizione del suo spirito a Dio. Ai discepoli dà precetti e consigli, assegnando loro « un lavoro di purificazione della fede e di penetrazione della fede purificata nella vita ». Alla povera donna che giunge al suo letto quando egli già non può più parlare, con gli occhi vitrei dov'è la morte, con la mano imponente, con l'agitar delle labbra indica il crocifisso, che Jeanne bacia di un bacio appassionato. Il Santo vede l'atto e muore con un sorriso.

Una tale narrazione, se riserva al lettore curioso molte sorprese per la sua novità, molte compiacenze per l'arte pittrice e suggestiva ond'è condotta, darà molto da pensare e da discutere agli studiosi di cose religiose, a quanti

approveranno o combatteranno la concezione ideale del santo moderno formata dal Fogazzaro. Mi pare che questi, nell'ideare la seconda vita di Piero Maironi, sia mosso da un pensiero di imitazione del Cristo. Due parti ha avuto la visione di Piero, alle quali corrispondono, come nella vita di Gesù, due periodi successivi: il primo di raccoglimento in Dio e di predicazione pacifica con la parola e con l'esempio, nei monti della Sabina; il secondo di azione militante a Roma, e indi la passione e la morte.

Anch'egli, come il Maestro, parla più volentieri agli umili, usa figure e parabole, ha il suo discepolo prediletto e le sue Marie. Anch'egli deve combattere coi dottori della vecchia legge, con gli scribi ed i farisei. Perseguitato e affranto, muore giovine, legando il suo pensiero ai seguaci, perchè nella società moderna, più ancora che nell' antica, un'azione riformatrice deve essere molteplice e collettiva, ma non può generarsi se non da un perfezionamento intimo degli individui.

Altri esaminerà di proposito le dottrine religiose che il Fogazzaro insegna alla società odierna per bocca di Benedetto, massimamente nei suoi discorsi dei capitoli settimo e nono. Per il nuovo santo la religione è sopratutto azione e vita. Egli predica la preghiera interiore e il culto della verità, anche fuori della tradizione ecclesiastica, affermando che non vi è verità contro Dio e la sua legge. Più che alle pratiche esterne, troppo spesso trasmodanti nell'idolatria, dà importanza e merito al bene operare. È stato detto che il Cattolicismo, tra le altre confessioni cristiane, è in fondo la religione della Vergine. Or bene, di questa Benedetto non fa menzione mai. Egli non parla se non di adorare Dio, padre di giustizia e di verità. In ciò può darsi che il Santo del Fogazzaro sia giudicato poco cattolico e poco italiano. Osservo però che italiano egli è veramente, se, come scrive il Barzellotti, in ogni tempo «il tipo eroico della virtù, in cui l'italiano ha impresso più di sè stesso e dei suoi ideali migliori, quelle puramente mistiche, contemplative e scettiche hanno avuto minor luogo delle civili e sociali, delle virtù dell'uomo d'azione, o hanno preso sempre da queste il più del loro valore ».

Fuor degli uomini di parte, degli ammiratori deliberati e dei non meno deliberati avversari, la moltitudine dei lettori e quella anche più fogazzariana delle lettrici non cerca nel *Santo* altro che il romanzo, e confronta questo con quelli che lo han preceduto. Non oserei dire che il confronto riesca favorevole al *Santo*, nel quale ciò che i più trovano più debole è appunto l'interesse romanzesco.

Degli elementi ch'esso deriva dal *Piccolo mondo moderno* uno solo vi è sviluppato e tratto al massimo della sua esplicazione vitale: la vocazione ascetica di Piero Maironi. Tutti gli altri elementi, perduta la loro prima freschezza, non acquistano alcun vigore nuovo, e, rimanendo sopraffatti, divengono inferiori a se stessi. Scade Jeanne, scade Carlino Dessalle, scadono tutte le ragioni di simpatia che l'un libro aveva preparato all'altro. A molti, cui piaceva infinitamente la donna innamorata che con la sola forza della sua passione combatteva contro tante forze avverse a lei pur nella coscienza dell'amato, piace assai meno la donna impicciolita dal contrasto in cui si mette col Santo, e trascinata di capitolo in capitolo alla dubbia conversione religiosa delle ultime linee. Se queste indicano la conclusione morale del vasto libro, l'effetto appare troppo minore delle cause. Piero avrebbe probabilmente convertita Jeanne in modo più pronto e sicuro, facendola per amore tutta quanta sua. Così invece la lunga azione ci lascia insoddisfatti e perplessi.

Essa muove già nel primo capitolo dai due punti fondamentali antecedenti: il mistero che avvolge la sorte di Piero, l'amore inestinguibile di Jeanne. Carlino ricompare soltanto per fare da contrapposto non sempre gradevolmente scettico e bisbetico al dramma che gli freme accanto. Jeanne non è mutata, non può mutar natura. Quando, dopo tante ricerche ansiose, ella ritrova finalmente Piero, divenuto Benedetto, al Sacro Speco di Subiaco, egli le chiede per prima cosa: — Senza fede ancora? Ed ella risponde sinceramente: — Sì. In realtà, i due non possono intendersi, ora meno che mai. Egli non è un credente comune, che si addolori della negazione altrui; è un ispirato, un apostolo, un santo assorto nel pensiero del divino. Per quanto ella lo ami, e s'ancó per amore avesse acquistata la fede, non potrebbe mai levarsi

fino a lui e contentarlo. Più ella si raccende d'amore per lui, più egli si allontana virtualmente da lei, poichè si viene sempre più sciogliendo da tutte le condizioni umane per avvicinarsi alla perfezione spirituale. E quel baciare il crocifisso che ella fa al letto dell'amato morente è proprio il segno della vittoria di lui, o non piuttosto l'ultimo disperato atto della passione di lei? Che non si fa, quale pietoso slancio dell'anima può la ragione vietare, innanzi a un'agonia che chiede di finire paga in un sorriso? Ma non è un attimo, non è nemmeno quell'attimo supremo che può mutare l'anima di una tal donna. Ella bacia il crocifisso adorato da Piero morente con quella stessa passione con cui avrebbe baciato lui: non perchè è l'immagine del Cristo, ma perchè è il culto e la volontà di Piero. Probabilmente, dopo quell'attimo disperato, riavuta la calma rassegnata che il vivere impone, ella tornerà come prima. In ogni caso, che fede potrà poi essere la sua, respinta per tanti anni, a costo di tante pene, e accolta solo in un tale momento? Sarà un omaggio alla memoria dell'amato più che una persuasione simile alla sua. È tutta qui la vittoria del Santo? Scarsa e tarda vittoria, se mai.

A Benedetto sarebbe forse piaciuta di più Noemi, perchè, pur rimanendo ferma nella religione protestante, si mostrava candidamente commossa, affascinata dalla persona, dalle parole di lui. Ciò che tocca il Santo, ciò che egli esige, è un consentimento tanto difficile a trovare in anime terrene, non perfette come la sua. Ma la bellezza muliebre, anche se pura e aliena da ogni sensualità, anche se nobilitata dal più casto fervore di bontà consolatrice, non è per lui altro che tentazione di peccato, insidia ch'egli domanda perdono a Dio d'aver solo un momento avvertita. Che tale esclusione della donna, anche la più spirituale e virtuosa, sia necessaria alla vita dell'uomo santo, è proprio scritto? In ciò Benedetto s'assomiglia agli asceti dei vecchi tempi a cui il suo ardimentoso spirito novatore non vorrebbe tornare. Nel celibato così inteso può esserci una verità profonda, può anche esserci un pregiudizio. Il fatto è che nel dramma di amore Benedetto non ha alcuna azione. L'amore lo segue, lo sfiora, lo protegge, senza ch'egli quasi ci pensi.

Egli è attore soltanto nel dramma di coscienza prima, di

apostolato poi, che costituisce il vero e maggior contenuto del romanzo. Le pagine che narrano il conflitto de' suoi sentimenti, lo sforzo del suo spirito verso Dio, il suo intimo trasumanare, sono senza dubbio le più potenti e belle. Sono la viva poesia di un'anima eccelsa, concepita dall'autore più francamente, più profondamente che non le scene del conflitto tra il Santo e la superstizione popolare e i pubblici poteri avversi. Dicono che codesto conflitto è in fondo una misera cosa, un po' grottesca, senz'alcuna grandezza nella grande Roma. Ma io credo che sia stata appunto intenzione dell'autore di dare un'immagine così meschina della società odierna, del governo religioso e del politico, in modo da far meglio sentire il contrasto fra la gretta realtà e la generosa idealità del Santo. Che questi poi provi certi disinganni, è facile capire, ma doveva essere facile anche per lui. Un uomo di mente così alta, di coltura così fondata, che ha conosciuto tanti preti, tanti cittadini, tante autorità, che è stato capo di un partito e di un'amministrazione comunale, che non ignora le condizioni dello Stato e della Chiesa in Italia, può esaltarsi all'idea di una missione riformatrice da tentare, ma non può farsi troppe illusioni di compierla trionfalmente. Benedetto non è un cenobita inesperto del mondo; è un signore, un uomo di parte, un sindaco, che, ritiratosi per qualche anno dal consorzio civile, vi torna con idee mutate. È mutato lui, non il mondo. La santità, come tutte le superiorità e le perfezioni, riesce molesta, oltre che incompresa, agli altri.

Non è qui il luogo di giudicare gl'intendimenti di riforma, qualcuno dice di scisma religioso, propugnati da Benedetto, intorno ai quali suonano discordi in questi giorni i pareri dei cattolici militanti, condanne recise, lodi timide, assensi reticenti. Il Fogazzaro non può aspettarsi in tutti quelli che studiano le stesse delicatissime questioni il suo stesso coraggio, la risolutezza serena che in lui è avvalorata dalla consapevolezza della celebrità, dalla grande autorità personale. Tutt'insieme, è prevedibile che il *Santo*, come opera religiosa, sia per procacciargli più amarezze, forse non imprevedute, che compiacenze impensate. C'è persino chi vuol trovare nel libro una *chiave*, e imporre nomi veri alle figure del

romanzo: congetture pettegole, che del resto esso era destinato a suscitare, tanto più sapendosi che il Fogazzaro suole ritrarre i suoi tipi personali dal vero.

Tutto pieno, troppo pieno di piccoli particolari veri è il suo racconto. Lo scrittore dell'alte idee non ripugna da alcuna osservazione modesta. Uno dei più spiccati sapori dell'arte sua sta appunto nella vicenda di momenti poetici elevati e di prosa quotidiana. Questa spiace a taluni, i quali dicono che il Fogazzaro scrive male: giudizio per sè poco significante e poco spiegabile. Che è questo scriver male? Senza dubbio il Fogazzaro non è sempre perfettamente corretto quanto agli usi di lingua, e magari anche quanto alla grammatica scolasticamente intesa; e non di rado gli manca il senso sicuro dell'italianità dell'espressione. Ma si deve considerare a questo modo lo stile di un tale artista?

Se egli palesa la sua personalità nelle imperfezioni stesse della sua forma; se il suo ingegno si manifesta in quanto ha di più proprio con certi mezzi e non con certi altri; se ottiene gli effetti che vuole, a modo suo, ma li ottiene, e tanto più riesce schietto e originale quanto meno si cura di cercare le espressioni che qualunque altro userebbe, per valersi di quelle in cui il suo pensiero spontaneamente parla, chi può dire che scrive male? « La lingua *approssimativa* — disse il Croce — può essere errore d'arte, ma può essere anche forza d'arte, secondo i casi. » E questo è appunto uno dei casi in cui, l'autore essendo un ingegno poderoso e originale, il suo stile non va giudicato oggettivamente, secondo modelli e regole comuni, ma soggettivamente, rispetto all'individualità sua. Lingua e stile sono, fino a un certo segno, creazioni personali dell'artista; e nel caso del Fogazzaro si dica che piacciono o non piacciono, non che sian prive di valore. Egli scrive come vuole la sua sensibilità, la sua immaginazione, il suo intuito degli effetti: scrive sincero, e questo è ciò che più preme. Ci sono parecchi autori in Italia che sanno fare il bello stile senza aver nulla da dire. Quanti vi sono che con ogni loro scritto sveglino tante idee, tante questioni, tante elevate simpatie?

Novembre, 1905.

XXII.

LETTERATURA GARIBALDINA

I. (*)

La *Canzone di Garibaldi*, sorpresa letteraria che il D'Annunzio ha voluto fare al pubblico e fors'anche a se stesso, ha rinnovellato tra noi il concetto già espresso dal Carducci nel suo famoso discorso in morte dell'Eroe: che, cioè, la figura e le imprese di Garibaldi sono destinate ad aver vita nella poesia dell'avvenire più assai che non ne abbiano avuta in quella del passato, e a trasmutarsi ben presto dal dominio della storia in quello della tradizione e della leggenda. Non sono passati venti anni da che il « donator di regni » è morto nella sua isola solitaria, lungi al mondo e alle sue battaglie, e già nella coscienza dei viventi egli è avvolto della luce alta e serena in cui splendono, statue della memoria, gli eroi antichi; e delle battaglie che infierirono intorno al suo nome non rimane più alcun segno, mentre rimangono immortali i segni delle sue vittorie e delle sue sconfitte nella costituzione stessa della patria. La tradizione è già formata; la leggenda, chi sa?, viene forse elaborandosi oscuramente nello spirito moderno, capace ad un tempo della più rigida critica e delle più accese fantasie, come prova la fortuna postuma di Napoleone.

(*) GIACINTO STIAVELLI, *Garibaldi nella letteratura italiana*. Roma, 1901.

Garibaldi non avrà mai tanta fortuna letteraria quanta ne ebbe e ne ha Napoleone, perchè le sue imprese spettano soltanto alla storia d'Italia, non a quella del mondo, e perchè la vita dell'eroe popolare non cagionò nella vita del suo paese e de' suoi contemporanei rivolgimenti così mirabili e così profondi come quelli che, dovunque passò, produsse l'ultimo dei Cesari latini. Garibaldi venne alla sua ora, all'ora del risorgimento italiano, e suscitando dalle energie popolari lo sforzo decisivo della rivoluzione nazionale, secondò l'opera dei liberatori della patria; la quale dura perpetua, in gloria di lui e degli altri che, amici o avversarî, con lui la compirono. Napoleone per contro venne inaspettato, incredibile, e fu solo, solo nell'audacia, nel genio e nell'impero: prodigiosa apparizione storica, ma apparizione e non altro, perchè l'opera sua perì con lui, e del suo impero non rimane più traccia nè tradizione nè rimpianto. Garibaldi tanto più vive nei fatti compiuti quanto men vive nei libri; Napoleone, i cui fatti son tutti cancellati nello aspetto del mondo, non può più vivere che nei libri.

Esiste tuttavia una letteratura garibaldina: ricca, se non grande, e tale da meritare lo studio che ne fa Giacinto Stiavelli in un volume che è tutto un inno alla memoria dell'Eroe, e per ciò registra soltanto i componimenti scritti in sua lode, lasciando totalmente nella oscurità quelli, non meno numerosi forse, che furono scritti in suo biasimo e molti dei quali si leggerebbero oggi con curiosità sorridente, più che con dispetto o con ira. I fatti del risorgimento italiano sembrano oramai tanto lontani da noi, che nessuno può più risentire le passioni in mezzo alle quali si svolsero; e Garibaldi, innanzi alla coscienza pubblica, ha trionfato così sovranamente d'ogni dissenso politico, d'ogni avversione di parte, che, non soltanto a celebrarlo come guerriero ma a venerarlo come uomo sono unanimi scrittori vecchi e giovani, conservatori o rivoluzionarî, per quanto è vasta la penisola.

Lo Stiavelli enumera dunque le prose e le poesie scritte per Garibaldi dal 1849 in poi; le principali, s'intende, chè a volerle soltanto citare tutte quante non basterebbe un volume doppio del suo, e occorrerebbero ricerche di lun-

ghissima fatica con pochissima utilità. Enumera ordinatamente, partendo la materia secondo i maggiori momenti storici di Garibaldi, e aggiungendo notizie degli scrittori e delle scrittrici che di Garibaldi trattarono dopo la sua morte: riporta anche qualche saggio; confronta e giudica; compone insomma una specie di bibliografia illustrata che, pur co' suoi difetti, riesce tanto interessante da indurci a pensare che d'un libro simile non si poteva proprio fare a meno.

Lo Stiavelli, che ha saputo, e non era facile, liberare la opera sua da ogni ingombro di politica, ci presenta un quadro della letteratura garibaldina che non soltanto soddisfa la curiosità, ma fa pensare. E il pensiero ultimo è questo: che se Garibaldi fu descritto, cantato, glorificato in prose e poesie insigni, non si può dire che in complesso egli abbia inspirato sinora una letteratura degna di lui.

Questa letteratura si divide naturalmente in due parti: quella spontanea, che sorse intorno all'Eroe dal vivo delle sue lotte, delle sue vittorie, degli entusiasmi contemporanei; e quella riflessa, che si formò di memoria, di rimpianto e d'ammirazione riconoscente dopo la sua morte. Ora si trova che la seconda è superiore per ricchezza e per valore letterario alla prima; e il perchè è chiaro. La materia garibaldina non potè avere matura elaborazione letteraria mentre stava formandosi: le imprese fulminee dell'Eroe non davano quasi tempo alla riflessione, e i suoi coetanei in generale, i suoi compagni in particolare furono troppo travolti nella azione militante per attendere alle tranquille fatiche dell'arte. Più che la prosa, fiorì sul suo cammino la poesia. Egli pure era poeta. Poeti vi sono di due maniere, diceva il Guerrazzi: quelli che fanno le cose belle e quelli che le cantano. Cantava egli pure uno stornello a Montevideo, nella primavera del 1848, partendo per l'Italia; e scriveva un canto, *Il navicellaio di Caprera*, dopo la battaglia del Volturno:

> Tornano al mio pensier come un incanto
> Le mie belle speranze ad una ad una...

Opera popolare o di arte, la poesia seguì l'Eroe in tutti i suoi passi, tonante nel celebrarlo vittorioso in guerra, innamorata nel salutarlo solingo e povero nella sua Caprera.

E fu tutta poesia corale, ove chi parla non è tanto il poeta quanto il popolo medesimo, con la sua forma rozza e franca, col suo istinto italiano del facile ritmo musicale; il popolo che Garibaldi « cingeva della sua milizia » e che con lui diveniva eroe e cavaliere, riconoscendo nel Generale non un dominatore, ma un consanguineo e un eguale, e nel tempo stesso l'Eroe che fu sempre in cima di tutte le immaginazioni popolari, l'uomo bello, amante e gagliardo, tremendo e buono, a cui nessun prodigio è vietato, ogni azione del quale è un beneficio.

Che resta ora della genuina poesia garibaldina: che resta dei canti del Mameli, del Dall'Ongaro, del Mercantini, del Nievo, strofe spiccate a volo intorno al vittorioso e al vinto, da Roma al Varignano, da Trento a Palermo, dal Volturno ad Aspromonte e a Mentana? Spenta la gran fiamma degli entusiasmi patrî, non restano più che le ceneri: qualche reminiscenza del Mameli e del Dall'Ongaro; lo spunto dell'*Inno* glorioso, che rende sì fieramente il moto di resurrezione che Garibaldi operò nel popolo italiano; lo stupendo ritratto che di lui tracciò, più felice d'ogni altro, il Nievo. Finita la poesia, restano i versi: e a noi, educati in pace alle industriose eleganze dell'arte, paiono spesso versi brutti. Noi siamo pessimi critici della nostra vecchia poesia patriottica. Ci offendono i metri volgari, i versi mal foggiati, lo stile grossolano, la lingua sciatta. Poveri noi, non siamo altro che artisti e critici, pedanti imbelli, quali ci han fatti i bassi tempi. Siamo gli epigoni che studiano; non sentiamo più la poesia dei padri che fecero. Ma erano ben quelli i metri che rendevano l'impeto degli animi nelle grandi giornate della patria; erano ben quelli i versi convenienti alle musiche benedette che accompagnarono i passi d'Italia dalle prigioni e dai patiboli al Campidoglio e al Quirinale; e sui campi dove si cimentavano le sorti della nazione non ci voleva compostezza da studiosi, ma slancio di moltitudini e furore di atti e di voci.

Dopo, dal 1870 in qua, l'arte letteraria s'è avvantaggiata di tutti gli acquisti della dottrina e del gusto, e Garibaldi vecchio o morto fu cantato con ben altra felicità di forme. Basta scorrere l'indice del libro dello Stiavelli; ci sono i

nomi di tutti i nostri poeti maggiori. Maggior di tutti il Carducci, che sì alte cose scrisse e tante altre ne ispirò a' più giovani di lui, il Marradi, il Guerrini, il Ferrari, il Pascoli, il D'Annunzio. Anche le nostre migliori autrici scrissero, in versi e in prosa, di Garibaldi; ma non una riuscì a pareggiare l'altezza del soggetto. Tante belle pagine si scrissero su l'eroe, ma non la pagina unica, sovrana. Napoleone ha il suo monumento definitivo nel *Cinque maggio;* Garibaldi non l'ha avuto ancora. Della campagna di Sicilia, poichè il più geniale testimone, Ippolito Nievo, perì nel mare, quel che ci resta di meglio è il libretto di Giuseppe Cesare Abba; di tutto Garibaldi la storia più completa, ma non tutta bella, ma non popolare, è sempre quella del Guerzoni. Può darsi che storia e poesia si congiungano insieme nell'epopea garibaldina di cui abbiamo sì notevoli tentativi, se pure un'epopea letteraria può sostituire l'epopea spontanea che non potè formarsi. Certo, la lettura del buon libro dello Stiavelli lascia quest'impressione, che, nonostante molti bellissimi saggi, la letteratura garibaldina non è ancora giunta al suo maggiore sviluppo; che l'arte non ha ancor tratto dalla memoria dell'Eroe tutti i tesori d'inspirazione, di bellezza, di idealità ch'essa racchiude; ma che, fortunatamente, questa memoria è soggetto così vivo ancora tra noi, da poter dare alla poesia italiana più gloria che non ne abbia sinora ricevuta.

Luglio, 1901.

II. (*)

La poesia degli epigoni, che dagli eleganti ma freddi esercizi dell'arte senza passione si sforza di innalzarsi a voli gagliardi e cerca una fiamma di entusiasmo che la scaldi, non trova in tutta la storia del risorgimento patrio, così lontana oramai da poter divenire leggenda o poema, un sog-

(*) G. Marradi, *Rapsodia garibaldina (1860)*. — Firenze, 1902.

getto più ispiratore di Garibaldi. A lui mettono capo i tentativi dell'epica moderna.

L'umana e storica bellezza dell'eroe par che cresca anzi che scemare col volgere degli anni, e nel suo nome par che acquisti possibilità di vita e di grandezza quell'epopea nazionale a cui molti negano ogni speranza.

Finora i tentativi epici sono spiccatamente slegati, frammentarî, ben lontani dall'assumere la quadratura organica e compatta del poema. Giovanni Marradi, che pubblicò già con tanto plauso una prima *Rapsodia garibaldina* sui fatti del 1849, ne pubblica ora una seconda sui fatti del 1860; tutta la spedizione delle Due Sicilie, dalla traversata dei Mille per il Tirreno fino al ritorno del generale a Caprera, in sette capitoli. Abbiamo così la materia medesima, appunto perchè è veramente epica e universale, trattata in forme varie. Cesare Pascarella compone un'epopea popolare di Roma in sonetti, i quali si collegano come strofe di un vasto canto. E ricordiamo che al sonetto ricorse anche E. G. Boner, cantando la battaglia di Calatafimi nelle sue *Siciliane*, pubblicate oltre due anni sono a Catania, sotto specie di « racconto d'un vecchio maestro elementare ». Più vago di rarità e di novità, il D'Annunzio ha voluto, in onore di Garibaldi, trasmutare nella lingua nostra il metro caratteristico dell'antica epopea francese, commettendo un errore d'arte di cui forse egli medesimo a quest'ora è pentito, come di uno sforzo inutile e inopportuno. Il Marradi invece tien fede alla nostra terza rima, al vecchio metro in cui Antonio Pucci verseggiò per il popolo la storia di Firenze, e in cui il Machiavelli, tra l'una e l'altra commissione di Stato, narrava nei *Decennali* la storia de' suoi tempi. E non occorre dire con quanta maestria egli tratti questa forma, a cui Dante, se non la creò, diede un carattere di nobiltà immortale, e a cui tornano volentieri i più eletti verseggiatori dei giorni nostri.

La seconda *Rapsodia* del Marradi è assai breve, rispetto alla materia contenutavi: nel primo capitolo la traversata dei Mille e lo sbarco di Marsala; nel secondo il catalogo dei combattenti, come nell'*Iliade;* nel terzo la battaglia di Calatafimi; nel quarto lo sgomento e lo stolto inferocire

alla reggia di Napoli; nel quinto la presa di Palermo; nel sesto la resistenza vittoriosa della città; nel settimo il resto della campagna, da Milazzo al Volturno e alla partenza del Dittatore per la sua isola. Narrazione sobria, rapida come la prodigiosa impresa, con pronti e sicuri tocchi descrittivi, con forma sapiente, meditata in ogni particolare, densa e acuta nella sua semplicità, armoniosa sempre, come è proprio del Marradi, anche nelle sue conscie sprezzature. Poco qui concede il poeta alla sua fantasia, e il pregio dell'opera sua sta tutto nell'espressione poetica della tradizione storica notissima. Eccone un esempio, forse il più bello, del capitolo III:

Ed ecco i mille, i quasi inermi, a fronte
con le armate migliaia; eccoli a basso
precipitar con liete grida e pronte

anime in contro al formidabil sasso
sotto nembi di fuoco, e aprirsi a punta
di ferro, ansando e sanguinando, il passo

su su pel monte; e, conquistata e giunta
l'erta prima così, sempre più in alto,
dove il fiso del Duce occhio s'appunta,

fieri d'impeto novo a novo assalto
lanciarsi tutti, e su i corpi caduti
sette balzi scalar di salto in salto.

Ecco, davanti ai trafelati e muti
compagni suoi, l'atletico Schiaffino,
salutato da' regi ignei saluti,

piantare il suo vessil garibaldino
su l'ardua vetta, e stramazzar giù, rotto
dalla mitraglia il petto adamantino;

mentre Bixio urla e fulmina, condotto
dal suo feroce sauro ove più fiocca
quel tempestar di scariche dirotto.

A lui d'intorno, il saldo come rocca
Montanari procombe: apre le braccia
e rovesciasi Elia colpito in bocca;

e, in arcioni incrollabile, si caccia
Nino Bixio fra l'oste, e la impaura
col lampo della spada e della faccia.

E una voce per tutto, alta, sicura,
sovrasta e squilla come tromba: — Avanti! —
volando all'aure la capigliatura

del Duce onnipresente... E quando, affranti
dalla vittoria, giù sul terren duro
s'abbatterono i suoi fra i grani ondanti,

sole dall'alto e chete, nell'oscuro
silenzio mesto e altissimo di quelle
trionfate erte, il sonno dolce e puro

del mite eroe vegliarono le stelle.

Anche il Boner aveva finito similmente i suoi sonetti di *Calatafimi:*

E anch'Egli, a mezzo un campo di frumento
Placido s'addormì su poco strame,
Vigilato dai grandi astri d'argento.

Così alla *Canzone* del D'Annunzio il nostro pensiero è richiamato dalla chiusa della *Rapsodia:*

E, una volta anche, mille braccia anele
benedicon l'eroe, mentre al ciel sona
la marcia del giungente Emanuele,

mentre, bello dell'aurea corona
che gli accende su l'ampia chioma il sole,
un novo regno al Re d'Italia Ei dona.

Semplice in atti e semplice in parole,
chi della Patria cavalier si cinse
dona tutto alla Patria, e nulla vuole.

E, con la man che l'inclita elsa strinse
salpando Ei stesso l'àncora al suo legno,
il Dittator che venne e vide e vinse,

parte povero e solo, altro e ancor degno
volo anelando alla sua ansia indoma
di libertà. Liberator d'un regno,

torna a Caprera sua, pensando a Roma.

Qui, per l'identità del soggetto e per il ricorrere di certi particolari, inevitabile trattandosi di materia tradizionale, il confronto tra i due poeti s'affaccia da sè. Il Marradi racconta, segue, compendia i fatti, e l'accento energico e commosso della sua narrazione non ha nulla di arbitrario, evocando e movendo le figure vive, senza aggiungere al vero un'interpretazione soggettiva. Il D'Annunzio invece non racconta la spedizione dei Mille, ma la descrive come visione propria di Garibaldi, facendo opera più lirica che epica, nei

modi della rappresentazione e nel sentimento: egli non segue l'ordine dei fatti, va innanzi e indietro, sottintende la storia come chi ne è padrone e vuole soltanto raffigurarne a suo modo le scene più adatte al suo gusto descrittivo. Nel Marradi abbiamo la diretta espressione della leggenda eroica; nel D'Annunzio abbiamo la leggenda stessa tradotta in immagini, e quali e quante!

Si potrebbero fare, e i critici un giorno faranno, raffronti particolari interessanti. Tutti i poeti di Garibaldi, ad esempio, accennano a quel suo sguardo fascinatore, luce di dolcezza e di energia, che sollevava verso di lui gli animi accesi e fidenti. Ippolito Nievo diceva:

Chi nol vide tal fiata
Sulle inchinate teste
Passar con un'occhiata
Che infinita direste?

Versi non belli; ma impressione immediata, piena di verità e di significato. Il D'Annunzio dice:

. . . . con un solo
Sguardo ei toccò le anime come un solo
Baleno tocca le innumerevoli onde.

Immagine bella e potente, ma artefatta: il poeta ha sempre bisogno di similitudini, esprime la cosa non direttamente, ma per mezzo di un'altra cosa. Il Marradi infine:

Passa tra volghi indifferenti o ignavi
che accende e scuote e anima di luce
lo folgore de' suoi occhi soavi.

Espressione nobile e copiosa, da letterato che sa scrivere floridamente, e la cui poesia vuol essere un vero canto di entusiasmo e di bellezza, che evoca il passato glorioso per farvi ardere dentro il nostro cuore.

E il cuore italiano, bramoso di commozioni generose e forti che il presente gli nega, risponde al canto del Marradi come ad un richiamo eloquente. L'avidità e il compiacimento universale con cui sono letti questi suoi saggi di epopea garibaldina, al pari del clamore che suscitò quello

del D'Annunzio, ci dimostrano che la poesia moderna può, se vuole, essere ancora nazionale, se sa uscire dalle solitudini della lirica riflessa, per cantare memorie ed affetti sempre vivi nell'anima della patria.

Dicembre, 1902.

XXIII.

I RE IN TRONO *

Quando Alfonso Daudet scrisse *Les Rois en exil*, l'idea che lo governò fu quella di rappresentare una duplice decadenza: quella delle istituzioni monarchiche presso i popoli d'Europa, avviati a disfarsi a poco a poco dei loro storici dominatori; e quella dei dominatori medesimi, cui la decrepitezza delle stirpi onde discendono toglie la forza di mantenerne l'eredità oramai troppo grave, in tanta guerra di tradizioni che più non sanno serbare l'antico impero sugli animi e di aspirazioni nuove che incalzano distruggendo, prima ancora di sapere che cosa potranno costruire. Era in quel libro bellissimo la malinconia delle grandi ruine, la malinconia propria ai nostri giorni degli spiriti superiori, ma incerti, innamorati del passato insieme e dell'avvenire, conscî delle necessità dei tempi nuovi e intanto tratti dalla loro perspicacia psicologica a volgersi con affettuosa pietà verso le istituzioni storiche venute a morte e accompagnate nella loro agonia da tanti umani dolori, da tante private miserie che la storia illustre, passando oltre, non vede. La maestà secolare della monarchia di diritto divino si spegneva miserabilmente nella nullità viziosa del re Cristiano d'Illiria, che accettava l'esiglio, la decadenza e la mediocrità,

(*) LUIGI COUPERUS, *Maestà*, romanzo. — Milano, 1900.

pur di godersi in pace i bagordi parigini, e nella inettitudine fatale del suo erede, cieco erede d'un sangue impoverito, che invano i popoli avrebbero richiamato sopra un trono destinato a perire. Nulla di grande in quel perire d'una dinastia, null'altro che il pianto d'una madre, sola consapevole, sola sublime in mezzo a tante cose abiette o ridicole. Più triste che il riso del Cervantes sul dileguare della vecchia cavalleria eroica, la pietà del Daudet consolava la fine dei re d'un ultimo raggio di simpatia pensosa.

***

Da allora nessun altro libro notevole è venuto a descriverci le sorti dei principi nella società moderna. E intanto non si deposero sovrani, non si estinsero dinastie, non precipitarono troni; ma la vita delle monarchie fu sempre più terribilmente minacciata non tanto da ribellioni popolari quanto dall'anarchismo, che nel cupo del mondo moderno prepara le grandi catastrofi, e a quando a quando lo sbigottisce con qualche pazzo delitto. Un personaggio nuovo è entrato nella storia d'Europa. È un giovine operaio, il quale, senza passione propria, senza ragione alcuna di rancore o di vendetta, attende al suo passare una persona sovrana, dichiarata dalle leggi sacra e inviolabile, presidente di repubblica, imperatore, imperatrice o re, e la uccide senza pensare al lutto e all'orrore della sua propria famiglia, agl'infiniti mali che un solo male produce; e si lascia arrestare senza resistenza, si lascia condannare senza sgomento e dal tribunale esce al patibolo o all'ergastolo, gettando un suo grido di sfida alla società costituita. Il grido, il delitto, il personaggio son sempre i medesimi. Non paiono uomini diversi che uccidano: pare un essere solo sempre rinascente, una nuova Tisifone, una furia del regicidio.

I re non vanno più in esiglio: precipitano in un attimo dal trono nella tomba. E tra il pubblico pianto e lo sgomento sale sul trono insanguinato un principe giovine, che non per nulla è cresciuto in quest'età sconvolta. L'hanno fatto leggere, studiare e osservare; ed egli ha letto i libri

che minano le monarchie, ha studiato le dottrine che reggeranno gli stati dell'avvenire, ha osservato intorno a sè uomini e casi: e sa come stiano oggi a fronte principi e popoli, sente tutta l'immensità dei bisogni e dei desideri che è chiamato a soddisfare, conosce tutta l'immane responsabilità che gl'incombe innanzi agli uomini e innanzi alla storia. Con che cuore può egli assumere la corona del padre così turpemente, così balordamente assassinato? Dov'è più la lieta baldanza dei giovani principi d'una volta, i quali salivano al tróno a quel modo che il buon figlio prende il governo della casa avita, dopo composto nella bara il padre carico d'anni e di opere, e già gode pensando alle molte opere nuove che la signoria finalmente acquistata gli darà modo di compiere? Non più letizia, non più baldanza giovanile, non più il compiacimento di liberamente potere. Lutto e cordoglio prima, poi cure e doveri a cui forse oggi non può essere sufficiente se non una tempra d'eroe.

***

Questa tragica condizione de' principi moderni ha voluto rappresentare Luigi Couperus, scrittore olandese, celebre nei paesi germanici, ignoto sinora tra noi, in un romanzo, che ha con quello del Daudet una parentela innegabile, ma procede con modi e sviluppi suggeriti da casi più recenti. In *Maestà* come ne' *Rois en exil* sono adombrati fatti veri; nell'un libro come nell'altro l'autore però crea in Europa uno stato fantastico, nel quale può senza soverchio impaccio far seguire avvenimenti simili a quelli che un giorno commossero l'opinione pubblica. L'impaccio è veramente del lettore, il quale si sente a disagio nell'immaginario impero di Liparia, mentre riconosce nella storia narrata dal Couperus quella degli ultimi imperatori di Russia. Assai minor disagio fa sentire il racconto del Daudet, che accenna sì a un'Illiria inesistente, ma ben lontana, e si svolge tutto nell'àmbito notissimo della vita parigina; mentre la favola immaginata dal Couperus ha l'umana verità sua offesa continuamente dall'inverosimiglianza dei luoghi in cui si finge, dal suono stesso di nomi geografici fantastici.

Non importa. *Maestà* è un libro bello e forte, che si legge con commozione sincera, tanto più ora che l'inattesa sciagura d'Italia ha richiamato la nostra mente alle tragedie regali, ai drammi lunghi o repentini che si svolgono nel chiuso delle corti sovrane. Ed è un romanzo personale, che entra nel novero dei moltissimi, scritti specialmente in questi ultimi anni per narrare analiticamente l'intima storia di un'anima, per determinare in tutti i suoi complicati elementi un carattere moderno e seguirlo nell'urto delle vicende a cui la vita lo cimenta.

Othomar, principe ereditario di Liparia, è un po' Rodolfo d'Austria, un po' Nicola di Russia, un po' il nevrastenico eroe di un qualunque romanzo psicologico, nel quale si mostri l'infiacchimento della volontà per eccesso di raffinatezza intellettuale, la ripugnanza dall'azione per eccesso di sensibilità e di fantasticheria. Egli è il gracile e malaticcio erede del gigantesco imperatore Oscar: nè mai tempra di figlio fu più opposta a quella del padre. Dove questi impera, vuole, agisce da dominatore nato, quegli titaba e piange; mentre il padre affronta con risoluta energia le minacce della rivoluzione democratica, il figlio pensa al popolo di cui conosce i mali, medita i libri che negano il suo diritto, dubita di sè prima ancora che degli altri, e propone di lasciare la successione imperiale al suo minor fratello Berengario, giovinetto robusto e buono, che la malattia del secolo non renderà impari alle necessità del regno. Ma l'ira tremenda del fiero imperatore cade su di lui: a quella volontà cui tutto piega, alla ragion di Stato cui tutto deve cedere, anche la coscienza e l'amore, alla fatalità che lo vuole regnante è forza sottomettersi. Poichè l'uomo non sa essere padrone della vita, è forza ch'egli sappia almeno esserne servo.

Il giovinetto Berengario muore ucciso da una febbre fulminea; e Othomar s'è appena riavuto dalla malattia nervosa che lo accascia, s'è appena acconciato al volere paterno sposando di contraggenio un'arciduchessa d'Austria da cui non è amato, quando una sera, a una rappresentazione di gala, il gigantesco imperatore cade riverso nel suo palco, ferito a morte da un colpo di rivoltella che il solito anarchico ha

sparato dal loggione. Inutile piangere, titubare, meditare: Othomar è imperatore, un figlio gli nasce di cui dovrà apparecchiare la sorte, la giovine imperatrice trova pace e conforto nella gravità stessa della sua condizione; ed egli regnerà come meglio saprà, sostenendo il peso della corona, poichè così vuole il suo destino.

***

Il libro del Couperus contiene molto più che questo accenno non dica. Ricco di personaggi, d'avvenimenti e di osservazioni, esso è romanzo per la modernità della sua struttura, ma tiene dal soggetto un certo abito di grandiosità augusta, un'insolita maestà d'incesso che ricorda le tragedie e i poemi del tempo antico,

..... per il cieco avvolgere
Dei casi, e per gli orrendi
De' gran re precipizii
Ove il coturno camminando va.

Si sente che l'autore non è un barbaro settentrionale, cui manchi il senso della proporzione e il gusto della composizione sapiente; ma barbaro è il traduttore italiano, a cui manca il senso più rudimentale dell'italianità. Gran peccato che tanti buoni libri stranieri si debbano leggere tra noi sconciati a questo modo! Eppure è manifesto che un libro come *Maestà* non può reggersi senza un costante decoro di forma: lo stile e la lingua debbono essere adatti all'argomento, e certo son tali nel testo olandese. Se il romanzo del Couperus piace egualmente, e in qualche parte ci sembra ammirabile di potenza, vuol dire dunque che l'autore ha nel suo scrivere quell'intima forza che nessun travestimento riesce a far muta, e che risiede non nella scelta e nella collocazione delle parole, ma nell'idea, nell'immagine, nella sostanza stessa del concepimento artistico.

I personaggi del Daudet, rimpiccioliti dalla decadenza e dall'esiglio, discesi dai remoti splendori della reggia alla volgarità d'un albergo parigino, sono esseri già vicini a noi, travagliati dalle stesse miserie che avvolgono gli uomini

comuni; quelli del Couperus invece hanno per noi la novità e l'interesse delle cose misteriose, su le quali di rado, e solo per indiscrezione altrui, ci è dato fermare lo sguardo. Troviamo in *Maestà* trattati con arte argomenti non toccati finora se non dalle cronache de' giornali; e non più veduti di fuori, dalla parte del pubblico curioso, ma dall'interno d'una corte regnante. Intrighi di gabinetto, pettegolezzi di anticamera, muti drammi ardenti sotto il gelido ordine del cerimoniale, storie d'amore e di dolore che i sudditi non sanno; e, a un tratto, lo scoppio d'una bomba che per poco non uccide tutta la famiglia imperiale, ma non fa cessare le danze della corte; un'inondazione spaventosa, una sedizione sanguinosamente repressa, un regicidio; tutto veduto e sentito non dal popolo, ma dai principi, e questi rappresentati nell'esser loro, quale è foggiato dall'eredità secolare, dall'educazione, dalle specialissime circostanze in cui vivono.

I regnanti del Couperus non sono più felici degli esuli del Daudet. Grava su la loro esistenza un peso smisurato, che non avrebbero sentito sì forte in altri tempi, quando la condizione dei popoli e dei re era armonicamente stabilita dalla tradizione. Allora la sovranità era libertà, ambizione, gloria, piacere; oggi è servitù peggiore d'ogni altra; e i princìpi soffrono di non poter vivere, amare, operare tranquilli e sicuri come l'umile gente che li acclama per le vie e forse li invidia. Nel libro del Couperus, e così nell'animo nostro, tace ogni sentimento politico: resta la commozione che, da uomo a uomo, suscita l'infelicità e la sventura.

Agosto, 1900.

XXIV.

IL NUOVO APOLOGO

Rudyard Kipling *

Nella eccellente traduzione italiana della contessa Angelica Pasolini Rasponi, i racconti universalmente famosi dei due *Jungle-Books* del Kipling ricevono distribuzione diversa da quella dell'edizione inglese. In un volume sono aggruppati tutti i *Racconti di Mowgli* e intitolati insieme *Il figlio dell'uomo;* in un altro si leggono riunite le altre sette storie di vario argomento, coi bizzarri canti che le accompagnano.

Questa traduzione, condotta manifestamente su l'originale, è uno sforzo letterario notevolissimo e riuscitissimo, per quanto può riuscire questa nostra buona vecchia lingua a rendere un testo inglese indiavolato come quello del Kipling, nel quale alle forme più modernamente sbrigative dello stile si mescono parole indostaniche e locuzioni del gergo soldatesco e coloniale britannico, elementi ignoti a noi, che la diligente traduttrice trova modo di renderci intelligibili, senza scostarsi dal buon uso toscano. Così la versione riesce quasi più corretta dell'originale. Ed è bene, perchè l'originale non potrebbe mai essere perfettamente inteso da italiani anche versatissimi nella lingua inglese, come troppo disforme dal senso letterario educato in noi dalla tradizione.

Già troppo disforme dal nostro è il modo di concepire e

* *Il Figlio dell'Uomo. Racconti della Jungla,* traduzione di Angelica Pasolini Rasponi. — 2 vol. Torino-Roma, 1901, 1903.

di scrivere degli autori inglesi più caratteristici. C'è sempre nelle loro idee e nel modo di esprimerle qualche cosa che a noi rimane irriducibilmente straniero. Se pochissimi di noi possono gustare addentro la loro poesia, nessuno forse può vantarsi di afferrare tutto lo spirito del loro umorismo nazionale, Dickens, Sterne o Carlyle. O ci stancano, o ci confondono, o c' ingrulliscono. Sono troppo isolani, non possono mai farsi al tutto cittadini del continente. Oggi poi che il loro impero e la loro lingua si stendono su tutte le parti del globo, essi traggono dalla stessa universalità loro nuove ragioni per rimanerci stranieri più che mai.

Nessun italiano potrebbe ideare, non che scrivere, i tre quarti di ciò che scrive il Kipling, inglese nato nell' India e conoscitore appassionato di tutti i dominî britannici dei due emisferi. Questi *Racconti della Jungla*, sebbene muovano dalla stessa idea leggendaria che segna le favolose origini di Roma, non sarebbero nemmeno concepibili ad un uomo che non fosse mai passato oltre i mari, oltre i termini della civiltà, fin nel cuore della natura selvaggia. È ben vero, come osserva la contessa Pasolini Rasponi, che noi pure serbiamo qualche angolo di terra vergine nella Pineta, nella Maremma o nella Sardegna; ma la gente di quegli angoli perduti non legge nè scrive libri, e gli scrittori nostri non hanno punto lo spirito d' indipendenza e d'avventura che occorrerebbe per vivere lungamente tra lupi, bufali e cignali. Noi consideriamo volontieri quelle parti inculte del nostro paese come un danno e una vergogna. Gli inglesi cercano con entusiasmo di liberi dominatori la natura intatta nei loro possedimenti remoti, e ne cavano una parte viva della loro poesia moderna. Noi non possiamo seguirli se non per uno sforzo di fantasia, e con un' impressione di stupore un po' smarrito.

Il Kipling ci porta, con la storia di Mowgli, nel folto delle smisurate selve selvagge dell' India, nella *jungla* impervia, ove si adunano tra le piante più svariate e più straordinarie le bestie d'ogni generazione. Sono lungi le dimore degli uomini, è dimenticata la civiltà. Orsi, tigri, pantere, elefanti, sciacalli, serpenti e lupi sono i cittadini dell' immensa repubblica. Un bambino, rapito da una tigre al suo vil-

laggio barbaro, accolto e allevato nella foresta da una famiglia di lupi, diviene il licantropo delle leggende: cresce tra le belve, e come belva vive e parla, perchè gli animali parlan tutti, ed egli impara tutti i loro linguaggi che gli uomini non sanno e non odono. Un vecchio orso pedagogo gl'insegna la « legge della jungla » a cui tutte le fiere obbediscono. Ed esse prendono ad amarlo come un cucciolo strano, ignudo e innocuo; una pantera lo mena alla caccia, un pitone secolare lo protegge, i lupi lo tengono nel loro branco legalmente costituito. Si chiama Mowgli e apprende a trattare con ogni specie di viventi, coll'elefante sovrano venerato della foresta, con le scimmie scapate e maligne abitatrici degli alberi, col gli avoltoi del cielo, coi rettili della terra. Uccide, mangia, corre, s'arrampica, dorme. Il libro è pieno delle sue avventure: nove racconti che ricordano vagamente i vecchi apologhi, e non si svolgono infatti senza qualche intenzione di allegoria; ma, ancorchè contengano una certa filosofia simbolica del vivere civile tacitamente paragonato con lo stato di natura, procedono tuttavia liberi e pieni della selvaggia ferina poesia che l'autore ha saputo infondervi, quasi per trasportare una volta se stesso e noi fuor della vita umana che ci pare solo degno oggetto del sentimento umano.

Poesia di sapore non mai gustato e di indefinibile bellezza. Il Kipling ci fa sentire con l'arte sua cose che non avremmo nemmen sospettate. La selva tropicale co' suoi notturni cacciatori ci diviene dopo poche pagine famigliare. I lupi fratelli di Mowgli, il tigre sleale e vendicativo, la pantera amorevole e terribile, lo smisurato pensoso serpente si muovono innanzi a noi come persone interessanti. Non ci son descrizioni, esercizî di virtuosità oziosa, poltronerie buone per chi non ha nulla da dire; non c'è che azione energica, rapida, drammatica. Mowgli, scacciato dal branco dei lupi invidiosi, giura vendetta al tigre che lo vorrebbe morto, e tanto s'affina il suo ingegno, tanto gli crescono le forze, che acquista un'incontrastata signoria su le belve. Nessuna può sostenere il lampo de' suoi occhi umani. Tratto da un oscuro istinto, ritorna al villaggio dove è nato, rivede la madre sua e le dimore degli uomini; ma questi lo pren-

dono per un demonio e vogliono mettere al fuoco i suoi genitori. Salvati i quali con l'aiuto delle belve amiche e fatta vendetta del tigre, egli ripara un'altra volta nella foresta, riprende beato la vita ferina, partecipa alle venture e ai rischi della tribù, alla sete, alla fame, alla difesa disperata contro i cani rossi invasori. Tutti gli obbediscono, tutti lo ammirano, quando, a diciassette anni, l'uomo si ridesta nella sua anima selvaggia. Mowgli non è più lieto, non è più forte. Ha bisogno di vivere co' suoi simili. Lascia piangendo la jungla, pur sempre seguìto da' suoi devoti fratelli lupi, e finisce padre di famiglia e guardaboschi al soldo del governo inglese, con diritto a pensione.

Gli uomini, come segue spesso nelle sagge favole, non compaiono in questo bestiario se non per mostrare la loro stoltezza madre di vana superbia, di crudeltà e di superstizioni insane. Gli animali vi assumono le virtù umane ed anche le virtù evangeliche. Non per nulla l'India è inglese. Ciò non toglie che alcune scene, come quella del serpente custode dei tesori d'un regno sparito e quella della « Tregua dell'acqua », non abbiano una grandiosità che passa oltre i limiti di questo o di quel temperamento paesano e acquista carattere di bellezza universale. Tra quelle belve parlanti e noi il Kipling istituisce un rapporto di sentimento pànico, l'originario indistruttibile rapporto di convivenza e quasi di consorzio che sussiste oscuramente fra tutte le creature. La sua invenzione è assurda, considerata di fuori; ma nella sua vita interiore è più che ragionevole, è più che umana, è l'istintivo ideale ritorno dell'uomo alle prische origini animali, al mistero della vergine natura che fa sentire il suo fresco richiamo anche alle anime più assiderate e dome dal vivere civile.

Il Kipling non ha fatto solo con la persona il giro del vasto mondo. La sua mente guarda dall'alto e pare che abbracci tutte le forme dell'esistenza. Egli è il poeta proprio dell'Inghilterra contemporanea, nazione gelosamente ligia ai suoi costumi, ma padrona delle terre e dei mari, famigliare con tutte le stirpi umane, avvezza oramai a trarre non solo la sua prosperità, ma anche la materia del suo pensiero da tutto ciò che vive nel mondo sotto la sua ban-

diera. Così ha accettato, avverte la traduttrice, l'abitudine inglese di chiamare jungla ogni terra vergine e selvaggia. « Montagna o pianura, selva, palude, landa deserta e brughiera, tutto è jungla dove la mano dell'uomo non ha modificato l'aspetto della natura, o dove la terra abbandonata è tornata deserto ». Che attrattiva per uno scrittore, a cui, direbbe il Pascoli, il mondo è pane! Il mondo quanto è grande, dalle foreste tropicali ai ghiacci artici, ma tutto dominato dalle eterne leggi che l'uomo non ignora; e in esso i popoli varî di sembianze, di costumi e di favelle, ma tutti viventi secondo leggi profonde che l'uomo pensoso va ricercando; e coi popoli d'uomini i popoli degli animali dell'aria, della terra e dell'acque, ancor più diversi tra loro, ma tutti obbedienti alla legge della vita, che è fisica e morale insieme. Di grado in grado dell'esistenza, da quella della fiera selvatica a quella dell'uomo incivilito, una medesima norma impera sui viventi, e a grado a grado si sviluppa dall'istinto cieco per divenire coscienza e ragione. E lo scrittore filosofo, che converte la sua molteplice cognizione delle cose in romanzo tra fantastico e scientifico, rinnovella la forma dell'antico apologo inglesemente, mostrando lungo la serie degli esseri l'impero di quelle necessità naturali in cui la sua nazione riconosce il fondamento delle sue leggi morali.

Una piccola mangusta, un animaletto grande così, raccolto in un giardino dell'India da una famigliuola inglese minacciata dai serpenti cobra, a forza di coraggio, di accorgimento e d'impavida risolutezza libera la casa dai rettili, ammazzandoli ad uno ad uno, mentre il bell'uccellino che nidifica al sicuro canta il suo canto inutile e spensierato. A mille e mille miglia di là, una foca giovinetta nei mari polari si propone un grande ideale, quello di trovare le isole felici dove le foche possano passare tranquillamente l'estate su spiagge non infestate da cacciatori; e lascia brontolare i vecchi a cui sola arte è la guerra e a cui par fatale il macello per mano dell'uomo; e per lunghe stagioni segue negli oceani le torme dei pesci erranti, senza mai trovar terra che l'uomo non abbia invasa e insanguinata; finchè per un passaggio sottomarino occulto arriva alle benedette

isole della pace, dove a poco a poco tutto il suo popolo la segue e la proclama signora. Più lontano ancora, oltre il circolo polare, nelle desolate solitudini dove la notte e il verno son quasi perpetui, un giovine eschimese, con uno sforzo di disperata audacia, salva la sua piccola tribù dalla fame e dall'oscurità, e ne diviene legittimamente il capo. Un altro ragazzo, nato da una famiglia di cacciatori di elefanti, entra con que' buoni animali in tanta dimestichezza che una notte riesce a farsi condurre nel luogo misterioso tra le montagne, dove essi si radunano a un ballo noto nelle leggende, ma non veduto mai da occhio umano; e torna, e racconta, ed è glorificato dai maggiori del mestiere. Ancora nell'India, dove coccodrilli e sciacalli fanno a sera, lungo il fiume, così istruttive conversazioni su la vita e la morte degli uomini, il primo ministro di un maharajah progressista, dopo aver compiute nel regno molte riforme civili, dopo essere stato a Londra, laureato e decorato, dopo avere scritto nei giornali e fatte delle applauditissime conferenze in inglese, giunto insomma al colmo della gloria e della potenza, un bel giorno improvvisamente scompare, muore al mondo, si mette a sessant'anni in cerca della sapienza; e presa l'umile tonaca gialla dei penitenti e la scodella dei mendichi, se ne va scalzo per l'India fino ai contrafforti degli Himâlaya, dove trova stabile sede in un santuario abbandonato sopra un'altura: quivi campa sereno, in famigliare conversazione con gli animali selvatici, e il villaggio di sotto lo venera e lo sostenta: finchè una notte, nella stagione delle piogge, la montagna comincia a franare: e allora il solitario torna uomo e governatore, l'asceta muto ricupera la favella, e corre, scende, precipita al villaggio, sveglia le famiglie spaventate, se le trae dietro oltre la valle, oltre il fiume, su la montagna opposta, e muore come un santo e un martire, mentre la frana travolge nella sua ruina il monte, il santuario e il villaggio, ma non gli uomini ch'egli ha salvati.

Ciascuna di queste storie ha un suo colore e un suo andamento, come l'arte vuole, e costituisce una pittura di luoghi e di costumi nuovi a noi: tutte quante insegnano la morale pratica del sacrificio, del beneficio, della energia

ferma e consapevole che ottiene meritamente la signoria delle cose. La piccola filosofia di Esopo che osserva gli individui si muta nella larga filosofia dell'europeo moderno che osserva nei regni della natura i regni suoi; e da per tutto trova una ragione di essere buono e di essere grande. L'apologo s'innalza dalla satira spicciola all'allegoria sociale e politica.

Elefanti, cammelli, bovi da tiro, muli e cavalli, bestie da soma e da basto dell'esercito inglese hanno litigato e chiacchierato tutta notte, sguazzando nel fango del campo immenso, dove il Vicerè ha indetto una grande rivista militare in onore dell'Emiro dell'Afghanistan; ma all'ora stabilita non c'è più confusione, tutto è ordine tra gli uomini e gli animali, battaglioni e batterie sfilano a meraviglia, mentre le musiche suonano tutte insieme, e l'Emiro stupefatto riceve il saluto di tutte le linee riunite.

« Allora sentii un vecchio capo dell'Asia centrale, dai « lunghi capelli grigi, che faceva delle domande a un uffi- « ciale indigeno. — In che modo, diceva egli, è stata fatta « questa cosa meravigliosa? E l'ufficiale rispose: È stato « dato un ordine, e tutti hanno obbedito. — Ma le bestie « sono intelligenti come gli uomini? — disse il capo. — « Obbediscono come gli uomini: mulo, elefante, cavallo « o bove obbedisce al suo conduttore, e il conduttore al « suo sergente, e il sergente al suo tenente, e il tenente « al suo capitano, e il capitano al suo maggiore, e il mag- « giore al suo colonnello, e il colonnello al suo brigadiere, « che comanda tre reggimenti, e il brigadiere al generale, « che obbedisce al Vicerè, che è il servitore dell'Impera- « trice. Ecco come si fa. — Così fosse nell'Afghanistan, « disse il capo, perchè lì obbediamo soltanto alla nostra « volontà. — E per quella ragione lì, disse l'ufficiale arric- « ciandosi i baffi, il vostro Emiro, a cui voi *non* obbedite, « deve venire qui a prendere gli ordini dal nostro Vicerè! ».

Ecco una solenne lezione inglese intorno alla libertà, alla disciplina e all'impero. Gli animali sottomessi alla natura, par che dica il Kipling, la sapevano prima degli uomini orgogliosi della loro volontà e della loro intelligenza.

XXV.

IL ROMANZO POLITICO

Maurice Barrès *

Il romanzo che studia e rappresenta con verità quasi storica la società contemporanea non ha alcuna inclinazione alla politica, e si volge di solito ai casi della vita privata, lasciando la vita pubblica in signoria del giornalismo. Vi son libri del Balzac, dello Zola, del Daudet in cui si trovano scene e persone politiche, accenni agli intrighi dei parlamenti, descrizioni di moti popolari, ma non hanno mai l'audacia di verità con cui Aristofane rappresentava su la scena le lotte politiche d'Atene, e con cui Dante descrive le condizioni delle repubbliche e delle signorie e monarchie del suo tempo. Quegli antichi scrittori non dubitavano di scrivere cose presenti e nomi di viventi, non temevano nè la taccia di partigianeria, nè quella d'indiscrezione. Oggi, invece, benchè la libertà della penna non soffra quasi alcun vincolo, l'arte rifugge da tali esempî di franchezza, si spaventa di mescolarsi con la politica militante, e, se rappresenta la realtà dell'attuale vita pubblica, lo fa soltanto per via di finzioni e di invenzioni allusive. Di audacia aristofanesca è in qualche sua parte (e non tutte le parti si sono pubblicate integralmente) *Il Secolo che muore*, il romanzo

(*) *L'appel au soldat*. Paris, 1900.

postumo del Guerrazzi, che nulla ha aggiunto alla fama dello scrittore livornese e che così presto è caduto in dimenticanza. Di più castigata sincerità, di novità più meditata e seria, è invece *L'Appel au soldat* di Maurice Barrès: libro che non ha tra noi, per la sua contenenza se non per il carattere dello scrittore, alcun riscontro.

***

Il Barrès non ha ancora quarant'anni, e da dieci almeno è notissimo in Europa come propugnatore dell'individualismo civile e morale di cui il D'Annunzio vorrebbe essere banditore tra noi. Il Barrès cominciò anche egli decadente, esteta e simbolista, ma assai prima e più sanamente del D'Annunzio si volse all'azione civile. Comprese che la vita non è tutta nel senso, nè il genio tutto nell'arte: che l'individualismo è un giuoco di sibariti dilettanti se non ricerca altro che il godimento; che, conosciuti i mali della patria, non basta pensare a distruggerli senza saper poi quali beni creare. E si pose a seguire un ordine d'idee, che dai giorni del processo Dreyfus ha acquistato in Francia una diffusione grandissima e tanto maggior credito presso il pubblico leggente, quanto più autorevoli sono gli scrittori che lo propugnano, come il Coppée e il Lemaître.

Il Barrès è divenuto nazionalista ardente, giacchè il patriottismo non è per lui se non l'estensione dell'individualismo civile ch'egli ha sostenuto nell'*Ennemi des lois*. Meno sensuale, molto più moderno e oggettivo del D'Annunzio, egli sa discutere i sistemi di riforma sociale o politica senza confonderli con giuochi di metafore poetiche. Sta con gli anarchici intellettuali perchè crede che lo Stato e le leggi abbiano oramai fatto il lor tempo e, compiuto il loro ufficio di educazione e di disciplina, non sian più che ruderi storici buoni soltanto a inceppare la libera espansione della civiltà moderna. Nazionalista contro il socialismo, egli ha dato molte altre prove di coraggiosa indipendenza, propugnando il decentramento nell'accentratissima Francia, esaltando le buone vecchie nobili tradizioni delle province di

contro al malsano artificioso vivere della capitale, e combattendo l'Esposizione universale del 1900 con tali argomenti di moralità civile e di elevatezza intellettuale, che da soli bastano a costituire un titolo di nobiltà per uno scrittore. Quell'Esposizione si è fatta per volontà di politicanti, a fine di rimuovere dalla Francia molti imminenti pericoli interni ed esterni: pericoli minacciosi specialmente per i partiti parlamentari dominanti, a cui il nazionalismo comincia tuttavia a dar guerra non meno minacciosa.

In questa sua risoluzione di volgere l'ingegno e le lettere all'azione civile, alla politica militante, il Barrès crede di essere sempre stato coerente a se stesso.

***

Giovanissimo ancora, egli acquistò un'improvvisa popolarità politica, pubblicando a nome dei giovani letterati francesi un'epistola entusiastica al generale Boulanger, quando questi pareva dovesse diventar l'eroe civile e il vendicatore militare della Francia. Quell'epistola moveva da un sentimento simile a quello che mosse il Foscolo non ancora ventenne a scrivere la celebre *Oda a Bonaparte liberatore*. Deluse furono le speranze dell'uno e dell'altro; ma il Foscolo dovette amaramente ricredersi e divenne giustamente nemico del Bonaparte; il Barrès, invece, che fu deputato boulangista fedele, non credette di doversi mai pentire dell'entusiasmo suo giovanile, e alla memoria del generale Boulanger potè e può ancora serbare un culto di candida amicizia. Il boulangismo non è per lui altro che la prima espressione del nazionalismo francese dopo il 1871: « una tappa nella serie degli sforzi che una nazione, snaturata dagli intrighi stranieri, tenta per ritrovare la sua direzione vera ».

Ed ecco *L'Appel au soldat*, che reca per epigrafe iniziale una eloquente parabola.

« Una donna era caduta in letargia, e suo figlio chiamò « i medici. Uno disse: « Io la curerei secondo il metodo « di Brown ». Ma gli altri risposero: « È un metodo cattivo.

« La donna resti in letargia e muoia, piuttosto che essere
« curata secondo Brown ». Allora il figlio disse: « Curatela
« in un modo o nell'altro, purchè ella guarisca ». Ma i me-
« dici non volevano mettersi d'accordo nè cedere l'uno
« all'altro. Il figlio allora, per dolore e disperazione, gridò:
« « Oh madre mia! » E la madre, alla voce del suo figliuolo,
« si svegliò e fu sanata. E i medici furono scacciati ».

La parabola è del Mickiewicz, e l'applicazione allegorica che ne fa il Barrès nel suo nuovo libro riesce ben chiara: la donna malata è la Francia, i medici sono i partiti politici, il buon figlio che ridesta la madre con un grido del cuore è il generale Boulanger, il soldato animoso, promettitore di gloria, che solo può affrancare la nazione dal danno e dalla vergogna della tirannide parlamentare.

L'Appel au soldat, secondo della serie intitolata *Le Roman de l'énergie nationale*, contiene tutta la storia del generale ambizioso, per cui dodici anni or sono la Repubblica francese corse pericolo d'improvvisa morte: storia non travestita o larvata con finzioni artistiche, ma artisticamente esposta da un testimone che sa ricostruire le scene e far sentire al lettore l'intima verità di una singolarissima crisi della vita pubblica. Non c'è in tutto il libro il più piccolo sforzo di eludere questa verità non nota a tutti. Intorno al Boulanger s'aggirano personaggi reali: Grévy, Floquet, Méline, Cassagnac, Déroulède, Dillon, Rochefort, Arthur Meyer, Constans, Magnier, Ferry, Waldeck-Rousseau, i combattenti di ieri e di oggi, i deputati opportunisti, i giornalisti venali, i corrotti del Panama. L'autore è pieno di coraggio tranquillo: narra e giudica con una serenità ammirabile, pur senza nascondere il suo pensiero, ma senza fare del suo libro un libello postumo o un'apologia partigiana. Suo studio è di far intendere perchè il generale Boulanger suscitasse tanto entusiasmo e tante speranze; in quali circostanze politiche si trovasse improvvisamente esaltato dal suffragio universale; quali profonde ragioni nazionali facessero di lui un idolo del popolo; quali altre cagionassero la sua precipitosa caduta. Secondo il Barrès, il generale Boulanger era un uomo buono e generoso, ma privo della ferrea e consapevole volontà che forma gli eroi. « Anima retta, onesta

ed ingenua, si ricordava che suo padre soleva recitare le invettive di Victor Hugo contro l'uomo del 2 dicembre. Temeva il giudizio dei redattori della storia. Affatto ignaro del mestiere letterario, si spaventava di un rumor di penne... Mancava di principî fermi che mettessero capo a un programma positivo; mancava, insomma, di una fede boulangista che sottentrasse nella sua coscienza al vangelo di cui vive il parlamentarismo ». E, uccidendosi sulla fossa della donna tanto amata e pianta, « morì assassinato dai giornalisti e dai politicanti, padroni di una Francia effimera e grandi nemici della Francia eterna ».

***

Di tutto ciò noi italiani non possiamo essere buoni giudici. Il libro del Barrès è troppo francese, e allo straniero riesce necessariamente opaco o freddo in molte sue parti. Codesto nazionalismo, codesta « Francia eterna », codesta invocazione del padrone militare son cose che per noi, tanto diversi dai nostri vicini, di storia, d'aspirazioni e di compagine nazionale, non hanno senso ben chiaro: e quando ci par di capirle bene, corriamo rischio di non averle capite affatto. Tuttavia *L'Appel au soldat* non ha per noi soltanto un interesse letterario.

Come romanzo, esso ha grandissimi pregi di novità ardimentosa, e, insieme, ha tutti i difetti che il Manzoni rimproverava ai componimenti misti di storia e d'invenzione. Mentre riproduce al vero le scene politiche del 1888 e del 1889, mescola ai personaggi storici personaggi ideali, principalmente un giovane boulangista, Sturel, che sembra rappresenti esso l'autore, e ne interpreti l'animo devoto alle tradizioni della vecchia Lorena. La quale gli dà occasione a divagar lungamente, propugnando il provincialismo, affrancando dal cieco dominio di Parigi le energie terrigene dei paesi che Parigi non domina più, che Berlino non domina ancora. Bellissime pagine di descrizione animata, evocazione chiarissima di cose e di impressioni fuggite, stile nervoso, linguaggio sciolto da ogni pedanteria umanistica: tante belle

cose s'incontrano nel libro, ma la struttura non ne è ordinata, la lettura ne è faticosa. Per non sacrificare troppo il suo pensiero all'arte, il Barrès sacrifica non di rado l'arte al pensiero politico.

È evidente ch'egli ha voluto fare un volume che rimanga come documento di verità storica e d'ammaestramento civile. Il documento è buono per i francesi; l'ammaestramento è buono anche per noi, specie in questi giorni di fittizia agitazione politica. Un libro veritiero come *L'Appel au soldat* ci insegna ancora una volta l'intima miseria e la menzogna universale della politica parlamentare; e mostrandoci i Ministeri, le Camere, i Corpi elettorali nel loro agitarsi fragoroso, ci fa sentire il dissidio tra la vera esistenza della nazione e quella de' suoi rappresentanti e governanti. La morale di questo libro (è sempre bene cercare la morale della favola, ora che gli scrittori non vogliono più saperne di favole) è quella stessa che si ricava dallo spettacolo della vita politica quotidiana, quale è nei paesi in cui il Parlamento non rappresenta ma soverchia la nazione: *vanitas vanitatum et afflictio spiritus.*

Giugno, 1900.

XXVI.

IL ROMANZO PATRIO

P. e V. Margueritte *

Trent'anni or sono, a questi tempi, la Francia era invasa dagli eserciti nemici; l'unità dell'impero germanico si proclamava a Versailles, la sede de' magnifici Luigi divenuta città tedesca; Parigi capitolava; capitolava Belfort; un intero esercito francese era costretto a riparare nella Svizzera; e, nonostante la vittoria di Garibaldi a Digione, si preparavano alla Francia le umiliazioni estreme: dolori immensi, che i francesi non hanno dimenticati mai, che la loro letteratura non si stanca di ricordare, quasi ad ammonimento delle generazioni nuove. Il libro più noto tra noi, in cui quell'insanabile dolore d'una grande nazione si esala, è *La Débâcle* di Emilio Zola. *Nanà* è morta all'ospedale, mentre giù nella strada la folla urlava: — A Berlino! — Sei mesi dopo i Berlinesi erano padroni di Parigi. E in un volume lo Zola raccoglieva con visione possente la precipitosa storia della sconfitta, dell'invasione, della rivoluzione: tre periodi della grande catastrofe, tre ruine in un anno, che i fratelli Paolo e Vittorio Margueritte hanno impreso a narrare partitamente, in più volumi coordinati tra loro. Fu primo *Le Désastre*, il romanzo storico della guerra franco-prussiana

(*) *Les tronçons du glaive.* — Paris, 1901.

intorno a Metz, nell'autunno piovoso e funesto: ora vengono *Les tronçons du glaive*, che narrano la procellosa storia della difesa nazionale, dall'assedio di Parigi ai preliminari della pace; seguirà un volume di *Episodes* e un altro su *La Commune*: e l'opera complessiva, intitolandosi *Une époque*, costituirà una serie di quadri d'alto valore letterario e civile, un prezioso complemento alla storia illustre che troppe cose dimentica e da troppo pochi è letta. I figli del valoroso generale morto a Sedan, dopo saggiate le più dolorose e malsane forme del romanzo moderno, dedicano con un magnifico slancio giovanile il fiore del loro ingegno alla patria.

Come lavorano insieme? Qual è nel libro la parte dell'uno, quale quella parte dell'altro? La domanda, che si ripete nella mente del lettore per tutti i libri scritti in collaborazione, non può ottenere risposta se non da una confessione degli autori. Probabilmente l'uno ha preparato la materia, ha studiato i documenti e segnato con esattezza scrupolosa tutti i fatti grandi e piccoli, noti e ignoti, che il libro ricorda; l'altro ha scritto, ha dato al libro la forma di prosa che vi appare una ed eguale da cima a fondo; tutti e due insieme hanno concertato lo svolgimento della narrazione, la distribuzione degli episodî, i mezzi di arte per ottenere l'effetto voluto.

Mezzi abbastanza semplici, effetto grande. Una famiglia co' suoi congiunti e affini fornisce i personaggi d'invenzione romanzesca: il racconto li segue nelle loro vicende durante la guerra, e così ha modo di rappresentare via via la Francia invasa, il governo che migra da Parigi assediata a Tours, a Bordeaux, l'immensa confusione della capitale affamata e tumultuante, le sortite vane, i vani sforzi dell'esercito dell'Est costretto a ritirarsi, a ritirarsi sempre, tra piogge e nevi e geli, nell'acqua e nel fango, combattuto insieme dal nemico incalzante, dalla stagione iniqua e dal proprio avvilimento interiore. I Réal a Charmont soffrono l'occupazione straniera; i loro uomini partecipano ai lunghi travagli del-

l'esercito regolare; Federico segue la sorte dell'esercito dei Vosgi, il popol misto dei volontari di ogni paese; Marziale rinchiuso in Parigi vede le miserie e gli errori dell'assedio. Così pochi personaggi bastano a condurci innanzi a tutte le parti del gran quadro storico: pochi, s'intende, rispetto alla vastità del soggetto, chè anzi il lettore s'impaccia un poco nel seguire ad uno ad uno tutti i membri e i parenti della famiglia, e qualche volta non si raccapezza, si ferma, cerca, torna indietro, non può proseguire se prima non abbia trovato la traccia smarrita.

Ma, in sostanza, l'espediente è quello medesimo che usò lo Zola nella *Débâcle*, e della sua maniera narrativa tengono alquanto i Margueritte, nel taglio delle scene, nell'andamento dei dialoghi, nel modo di descrivere i luoghi e di concepire i personaggi rappresentativi, quasi simbolici. Ma convien riconoscere che dello Zola essi ricordano assai più il buono che il cattivo, più la poesia lampeggiante che la prosaccia sciatta; e anche nelle pagine più necessariamente lorde o pedestri riescono molto più sobrî, castigati, opportuni che non sappia essere sempre il maestro del romanzo naturalista. Senza punto tacciarli d'imitazione voluta, si può credere che, cimentandosi a una prova già felicemente tentata dallo Zola, essi abbiano risentita nel loro lavoro l'efficacia di un altro più glorioso modello, *La guerra e la pace* di Leone Tolstoi: maraviglioso libro, maraviglioso poema morale, il più potente e nuovo libro di guerra della letteratura moderna. Anche lo Zola imparò dal Tolstoi a descrivere la battaglia quale la sente l'umile fantaccino serrato nelle file, non quale la contempla il generale a cavallo su le alture, e a mostrar gli orrori che la guerra semina nelle campagne tranquille, nelle dolci case dei padri devastate sotto gli occhi dei figli, nei cuori fedeli delle donne che la strage lascia sole a piangere lagrime innumerevoli come le stille del sangue sparso dai loro cari perduti. Ma più ancora ne impararono forse i Margueritte: e basti per tutti, a provarlo, l'episodio del povero soldatino ferito a morte nella battaglia di Champigny, morente in fondo a un fosso con gli occhi al cielo, che non può non ricordare la pagina sublime del principe Andrea ferito sul campo di Austerlitz.

Del resto, che importa? Chi può stabilire dove finisce la originalità, dove comincia l'imitazione, in un'opera di così largo volo, di tessitura così minuta?

***

Quanto alla storia, il romanzo dei Margueritte è palesemente composto con la più attenta cura di non alterare i fatti, anzi di metterli nella giusta luce e di suggerire al lettore un giudizio sereno, senza falso amor proprio nazionale, senza rancori e senza partigianerie. Quanto all'arte, esso ottiene con parchi spedienti, con temperato stile, un'evidenza mirabile. Ecco qui la ragion d'essere, ecco il valore del romanzo storico, in cui i fatti generali e documentati ricevono colore, spicco, potenza di commozione dagli elementi individuali, dalle ripercussioni nella vita privata, dall'umana verità che non ha bisogno di documenti e che non può esser fatta valere se non dall'arte dello scrittore. I Margueritte sanno benissimo contemperare l'una e l'altra verità. Gambetta, Favre, Crémieux, Blanqui, Trochu, Bourbaki, Chanzy appaiono, agiscono, parlano, veri e vivi innanzi a noi, quanto son veri e vivi i personaggi inventati, sparsi per il vasto teatro della tragedia nazionale. Un po' cercata, un po' convenzionale è forse quella famiglia Réal che incarna tutta la virtù, il valore e l'eroico soffrire della Francia sana: ma è pur bello e sentito quel loro pacifico Charmont, nido di memorie e d'amore, ove i soldati tedeschi distruggono cinquant'anni d'onesto lavoro, ed ove muore lo sposo francese che ha ucciso sul campo lo sposo tedesco, il biondo ufficiale dagli occhi azzurri che dicevano, spegnendosi nella morte: — Perchè m'uccidi? Che t'ho io fatto? — Anche un po' convenzionale è quella povera Ninì che muore alla resa di Parigi, nel gelido letto dell'amante scultore, e sa della vecchia *Bohème;* ma certe cose possono sempre esser vere, e Ninì, se non è più commovente di Mimì, acquista dalle circostanze un valore simbolico che la avvolge tutta di accorata poesia. Ufficiali, soldati, contadini; scene di campo e di bivacco, gentili come idillî o terribili come tragedie;

vittorie d'un momento e fughe di giorni e notti intere, sotto l'acqua che scroscia, nel pantano che affoga; digiuni e ubriacature; scoramenti ed entusiasmi; la Francia in ansia di morte, la Germania in gloria e in trionfo: tutta questa materia di storia e di poema si svolge nel libro di Margueritte, con una ricchezza di particolari che non è possibile enumerare, con una intensità di sentimento che ben traspare dalla forma tersa e colorita.

***

Per noi italiani una parte singolarmente interessante di questo romanzo è quella in cui si tocca di Garibaldi e de' suoi. Il Generale vi è descritto con parole di verità e di rispettosa ammirazione; ma non sono risparmiate le parole crude ai molti suoi seguaci indegni, avventurieri, intriganti, canaglia mal camuffata, di cui è tipo quel Bourdon o Bordone che compariva come capo dello Stato Maggiore garibaldino. Alla sua figura odiosa i Margueritte contrappongono però quella di Giuseppe Forlì «coraggioso e puro, dolce altrui, duro a se stesso», idolatra di Garibaldi che seguirebbe in capo al mondo, oscuro eroe che compensa col suo esempio sublime la vita di tanti compagni improvvisati. Non si può dire che gl'italiani facciano qui la migliore figura; ma peggio tocca alla lingua italiana, di cui i Margueritte, nelle poche frasi che vogliono riportare testuali, fanno il più grottesco strazio. Non sarà dunque mai possibile che un libro francese citi senza spropositare quattro parole italiane?

Lasciamo andare. Non giova offendersi di cosa che si ripete tutti i giorni e che non torna a nostro scorno. Ben altro deve farci sentire questo libro: uno stupore doloroso, quasi un rimorso. Le vicende della nostra patria non hanno ispirato alcuna opera di arte paragonabile a questa. Non un libro tra noi, non un romanzo che rappresenti per forza di arte le grandi giornate d'Italia, il 1848, il 1849, le guerre d'indipendenza, il martirio, la riscossa, il riscatto. Qualche cosa se ne trova nel *Secolo che muore* del Guerrazzi, nelle

Lacrime del prossimo del Rovetta, nel *Piccolo mondo antico* del Fogazzaro. Le *Confessioni d'un ottuagenario* del Nievo ci paiono già storia antica, tanto siamo invecchiati. Ma un'opera come questa *Epoque* dei Margueritte da noi non esiste: forse non è nemmeno venuta in mente ad alcuno; forse non troverebbe lettori. Occorrono dunque le sconfitte, i disastri, i danni insanabili della patria per tener vivo l'amor patrio, per fare che, se mutano i tempi, non muti mai negli animi la passione nazionale e civile? C'è oggi qualcuno tra noi che tenta di cantare i canti del risorgimento d'Italia: ma la gente lo ascolta mezzo tra ignara e sbalordita, e la nostra gioventù non ha più alcuna comunicazione con l'anima de' suoi padri. Novara, Custoza, Lissa sono memorie morte per noi. Metz, Sedan, Belfort sono cose presenti per i francesi. Quali dei due, i memori o gli obliosi, s'agguerriscono meglio per l'avvenire?

Febbraio, 1901.

XXVII.

IDEE D'AMERICA

I. — Il padrone del mare *

Il padrone del mare! Sembra il titolo di un romanzo maraviglioso, e fa pensare a fantasiose storie di navigatori e di pirati. Si tratta invece del signor Archibald Robinson, miliardario americano, capo dell'*Universal Sea Trust*, incettatore di flotte, di porti e di commerci, onnipotente in tutte le cinque parti del mondo, perchè chi domina sul mare signoreggia su la terra. È nel suo studio a Parigi, dove egli si trova di passaggio, un mappamondo sul quale con bandierine e fili son segnati i suoi dominî: le bandierine si moltiplicano su tutte le plaghe dei due emisferi, e i fili ricoprono a poco a poco la faccia del globo di una rete che avviluppa man mano tutti i popoli, e da cui non si vede quale parte del mondo potrà più districarsi. L'Italia ha perduto da troppi secoli la sua supremazia sui mari e conta ancora troppo poco nel giro dei grandi interessi mondiali, per aver a darsene pensiero; ma, tra le vecchie nazioni così dette latine, la Francia se ne preoccupa come di un pericolo del domani, celato sotto la pacifica concorrenza dell'oggi. Noi no, ma la Francia sente, più che non veda, la minaccia dell'invadente americanismo utilitario, personificato dal si-

(*) Melchior De Vogüé, *Le maître de la mer*. — Paris, un vol.

gnor Robinson : uomo buono, in fondo, e onesto, ma avvezzo a considerare il mondo come una preda e non impacciato nella speditezza delle sue conquiste dal peso millenario della storia, delle tradizioni, del passato che sovrasta ancora nella vita e nel sentimento dei popoli vecchi. Tutto si piega a lui, tutto gli cede, perchè tutto egli può comprare: direttamente o indirettamente, il danaro gli procura universale signoria dei beni di cui non abusa, dei godimenti che in gran parte sdegna, assorto com'è nell'idea di guidare l'avanzamento della razza anglo-sassone all'impero del mondo. Legge la Bibbia, crede in Dio e nella fatalità della concorrenza vitale, in cui il più forte ha da riuscir vincitore; disprezza la politica, ama la libertà, perchè è libero nel suo paese e fuori, e non vede nell'esistenza degli individui e dei popoli altro che il gioco del tornaconto, la guerra del mio e del tuo.

Agli Stati Uniti, nella sua nazione senza passato, che si avventa con tutte le energie moderne incontro all'avvenire, Robinson vince, accumula, prepara i mezzi per la conquista del vecchio mondo storico. Ma quivi gli si parano innanzi ostacoli impensati, tradizioni che non si cancellano, anime che non si quotano in borsa, sentimenti che sfuggono alla potenza dei milioni. È ben vero che nelle più grandi e ricche strade di Parigi è oramai patente l'invasione degli anglo-sassoni industriali e commercianti, e che la lingua dei conquistatori si legge sopra innumerevoli insegne, tanto da far pensare che «il Foro è occupato dai barbari». Il grosso dell'armata invadente è inglese; l'avanguardia assalitrice è americana. La Francia continua a credersi padrona di se stessa, e non s'accorge di essere una nazione che si sta snaturando. Ma si trovano ancora nella vecchia Europa cose che non si comprano, e davanti alle quali Robinson, disarmato, deve ritirarsi e inchinarsi. Non bastano promesse di ricchezza e di potenza per fare che il capitano Tournoël, ufficiale segnalatosi in una rischiosa spedizione francese nel Sudan, lasci la bandiera del suo paese e si metta al servizio dei miliardi americani: militare ligio alla tradizione e alla disciplina, ei non è l'uomo delle libere avventure, e non seconderà i disegni del grande speculatore se non in quanto

possano giovare alla Francia. E non basta il barbaglio della opulenza per accecare la signora Fianona (brutto nome di una bella figura): l'italiana istintiva e appassionata rinuncerà ad ogni lusinga della fortuna per seguire l'amor suo. I due personaggi, viventi di vita propria e ad un tempo simbolici, si ameranno, si congiungeranno, costringeranno insieme l'uomo d'affari ad aiutare la loro sorte, e a volgere in lor beneficio la sua duplice delusione. Come romanzo, il nuovo libro del visconte di Vogüé potrebbe portare il titolo antico del «trionfo d'amore».

***

L'argomento non è nuovo. Qualche cosa di simile pensò, a non dir d'altri, Edouard Rod, quando contrappose in *Mademoiselle Annette*, nella figura di due personaggi rappresentativi, lo spirito di guadagno allo spirito di sacrificio, l'interesse all'abnegazione. Ma la concezione del Vogüé è ben più vasta e complessa: si slarga fuor dei termini della vita privata e abbraccia le grandi questioni politiche e sociali del giorno: l'imperialismo, il militarismo, il socialismo. Prima nel solito ambiente mondano di Parigi, poi in un castello storico di provincia, in fine sul Mediterraneo e nell'Egitto, si svolge una serie ingegnosa di scene che ricordano in qualche modo quelle di cui s'intesse l'*Histoire contemporaine* di Anatole France. Diversissimo è il carattere dei due autori, non diverso è il processo letterario con cui espongono e discutono idee. Dialoghi d'idee, più che di persone, son quelli dell'uno e dell'altro; e il libro che ne è pieno costituisce una trattazione amena di argomenti gravi, di quegli argomenti vitali per la civiltà odierna che dovrebbero essere l'alimento primo di una letteratura viva, e dei quali la letteratura italiana si mostra quasi al tutto ignara. Ciascuno dei personaggi parlanti rappresenta un'idea, e i loro conflitti privati rappresentano conflitti sociali.

Robinson e Tournoël, posti a fronte, simboleggiano «il duello tragico di due razze, di due mentalità. Tutti e due ardevano di conquistare il globo, per vie e per fini diversi:

l'uno col suo oro, per ammucchiarne di più; l'altro con la sua spada, per piantarvi una bandiera ed esaltarsi agli antichi sogni che codesto emblema gli richiamava». Di fronte a tutti e due è il socialismo trasformatore del consorzio civile; ma nè l'uno nè l'altro deve temerlo come un pericolo.« Se il socialismo non esistesse, bisognerebbe inventarlo, dice il capitalista calcolatore. L'organizzazione socialista esercita oggi su le moltitudini la compressione necessaria, di cui gli antichi poteri non sono più capaci... Per essa migliaia d'individui irrequieti tornano nelle file schierate, mentre ne escono soltanto quelli che sono individui veri, personalità degne di questo nome, che in qualunque tempo si sarebbero innalzati. Essendo essi assai rari, la concorrenza è limitata, e non c'è che un numero ragionevole di giocatori a far la partita... Le « masse » non sono che una parola. Il mondo è governato dagli individui..... Per parte mia mi accomoderò sempre con persone, per quanto irragionevoli, che aspettano il pane da me... ». E al capitano, il quale si duole di vedere disorganizzata la compagine dell'esercito per opera della democrazia avversa alla guerra, un vecchio generale dice apertamente che nel socialismo appunto è la sua speranza, perchè esso riorganizzerà ciò che la democrazia liberale disorganizza, anche la disciplina militare, anche la guerra. Quelli che s'immaginano di distruggere lo spirito militare con la propaganda demagogica, non hanno letto la storia, non ricordano le vicende della rivoluzione francese. Abbattute le vecchie istituzioni, i nuovi giacobini formeranno un nuovo esercito e vorranno una nuova guerra, come fecero i loro avi a tempo del Bonaparte. « L'indefettibile virtù della spada, del comando, della disciplina militare, la grazia efficace del sacramento ricevuto opererà presto su codesti uomini. Col disordine da cui escono vorranno far l'ordine; poi vorranno purificare, illustrare le loro origini, con le imprese che diedero gloria agli ufficiali giacobini e al Direttorio... Codesti intrusi saranno tra poco i restauratori di tutto ciò che si fa loro distruggere ». Non è solo il Vogüé a professare di tali opinioni, in qualcuna delle quali si avvicina appunto al France; come non è solo a descrivere il possente contrasto tra la moderna civiltà utilitaria e le memorie dei grandi

tempi storici. Così diventa simbolico anche il soggiorno del miliardario in un antico castello feudale di Francia, in cui gli antichi signori vollero riprodotta la grazia serena del rinascimento italiano, e il viaggio di lui e de' suoi amici nell'Egitto, fino al piè delle piramidi e alle misteriose necropoli, in cui pure il danaro dell'americano si spende a promuovere scavi e discoprimenti, perchè egli vuole comprare anche la storia e l'antichità, della quale sente il fascino, perchè è la sola cosa che gli manchi.

***

Il romanzo, forma d'arte che trionfò su tutte le altre lungo il secolo XIX, strumento letterario buono a tutti gli usi, sembra ora colpito d'esaurimento e avviato alla decadenza. Un libro così bello, dènso e interessante come questo del Vogüé, dovrebbe in apparenza farci ricredere, poichè è pure un romanzo; ma in realtà non riesce che a confermare la nostra osservazione, perchè romanzo non è se non di nome. È il contenuto di pensiero e d'osservazione reale quello che gli dà valore, non la finzione romanzesca, tutt'altro che originale e profonda, che vi appare come un elemento letterario tradizionale, conservato dall'autore per ottenere più facilmente l'attenzione dei lettori avvezzi a sentirsi raccontare delle storie più o men verisimili. Ma i lettori, svolgendo le pagine, sanno bene distinguere quelle che appartengono al nuovo indirizzo intellettuale, schivo oramai di amenità vuote, da quelle che appartengono all'usanza vecchia. Le une e le altre son trattate dal Vogüé con maestria difficilmente superabile. Egli è uno scrittore di educazione compiuta: fa bene tutti i suoi «pezzi», anima le descrizioni con alti voli di poesia, foggia cose e persone con una determinatezza tutta francese, e scrive in vario stile con sapienza accademica. È un gran signore della forma, ed ha ai servigi della sua fantasia una coltura amplissima. Ha rivelato all'Europa il romanzo russo; ha studiato con amore grande l'Italia; ha tenuto dietro al movimento intellettuale moderno con acume sempre geniale, se pur talvolta fallace; e da vecchio com-

pone un'opera così ricca di sentimento e di pensiero da far invidia a qualunque più vigoroso giovine.

Ma opera sintetica, non episodica; visione grandiosa del mondo, non aneddoto romanzesco. Per quanto magnifica, l'arte sua è suddita del pensiero sociale. Se così non fosse, *Le maître de la mer* non riuscirebbe interessante se non nell'ultima parte, dove l'amore dei due figli del vecchio mondo latino trionfa su l'onnipotenza anglo-sassone, quasi a significare che, oltre tutte le conquiste utilitarie, il sentimento spontaneo e l'eredità della razza vinceranno sempre l'azione livellatrice della civiltà cosmopolita. Si rassegna alla sua sconfitta l'uomo a cui tutto si prosterna, e riporta la più difficile delle vittorie dominando se stesso nell'ora del disinganno: ma questa conchiusione, che serve a terminare il libro con una pagina d'effetto, era preveduta da un pezzo. L'intreccio serve poco, il dramma di passione piace mediocremente; l'importante nel *Maître de la mer* è ciò che esula dal romanzo e spetta invece alla grande letteratura sociale i cui giorni sono vicini.

Dicembre, 1903.

II. — Teodoro Roosevelt *

Dell'uomo che, alla morte di Mac Kinley, assunse la presidenza degli Stati Uniti d'America, e che ora è stato riconfermato nell'altissimo ufficio dal suffragio della nazione, tutti parlano in questi giorni, esaminando la sua azione politica, raccontando particolari della sua vita non lunga, quarantasei anni, ma piena di fatti e di esempi. Meglio di tutti ci parla di sè egli medesimo, in un libro già celebre, che finalmente compare tradotto in italiano per cura di una gentildonna piemontese, la contessina Hilda Francesetti di Malgrà. In francese, col titolo *La vie intense*, esso fu pub-

* *Vigor di vita* (*The strenuous life*). — Milano, un vol.

blicato due anni sono, per cura di un'altra gentildonna, la principessa di Faucigny-Lucinge. Noi arriviamo tardi, ma in tempo. Il libro dell'energia civile, che ha affascinato, com'è giusto, lo spirito di due donne superiori, deve avere nell'edizione italiana la stessa fortuna che ebbe nell'edizione francese, all'apparire della quale levò un grido d'entusiasmo E. M. de Vogüé, tra gli scrittori moderni il più pronto a cogliere i segni della nuova civiltà che, sopra le manifestazioni dei persistenti caratteri nazionali, si viene formando da un continente all'altro e prepara la futura fratellanza mondiale di sentimenti, di coltura, di lavoro tra gli uomini intenti a compiere la conquista della terra.

Parve al Vogüé che questo libro dal fiero titolo: *The strenuous Life*, ci portasse d'oltre mare la midolla del leone di cui si nutrono i forti. « Quest'onda americana (diceva l'autore del *Le maître de la mer*) che viene a infrangersi sul nostro vecchio mondo costituisce il fenomeno più interessante dei tempi che corrono, fenomeno lento e cosmico, di quelli che gli spiriti superficiali non avvertono... ». Nessun altro libro infatti, dopo quelli dell'Emerson, ci ha mandato in qua l'America, che in Europa trovasse tali accoglienze, sebbene a primo aspetto sia opera tutta americana, indirizzata a un pubblico ben diverso dal nostro, e sembri più presto un volume che un libro. Non è un lavoro letterario organico, ma una semplice raccolta di circa venti articoli e discorsi fatti dal Roosevelt in occasioni diverse, per trattare argomenti d'interesse vivo nel suo paese. Senonchè, rivolgendosi agli americani, lo statista dice cose buone per tutti i popoli moderni; e trattando soggetti diversi, l'uomo esprime con la costante unità del pensiero l'individualità sua spiccatissima. Di pagina in pagina, il lettore vede integrarsi una figura morale tipica, segue l'affermazione di un temperamento umano mirabilmente personale; e così la congerie di scritti sparsi diventa agli occhi suoi un vero libro, specchio d'un'anima, indice di un'indirizzo dell'educazione civile.

Che l'autore non voglia soltanto affermare se stesso, ma anche educare altrui, si rileva dalla forma di questi suoi scritti, che a noi latini, oltre a dare l'impressione di sec-

chezza disadorna, che ci dà sempre la prosa inglese comune, paiono a dirittura prediche, non articoli o discorsi: prediche da pastore di uomini, il quale, dall'alto della sua esperienza e della sua saggezza, insegna, corregge, giudica; e poco discute con gli avversari, molto asserisce di suo, in uno stile sentenzioso che ritiene, innanzi al popolo nuovo, le qualità di un popolo antico, semplicità, chiarezza, dirittura quasi primitiva. Egli non teme di ripetersi lungo il volume più volte, perchè le sue idee sono più salde che copiose. Non è un letterato che amplifica, è un uomo che enuncia le conchiusioni del suo pensiero senz'altra cura che quella di farne comprendere la verità e l'utilità.

Quale sia codesto pensiero si vede fin dalla prima pagina del discorso pronunciato nel 1899 a Chicago, davanti ai più americani degli americani: « Vorrei predicarvi non già un « ideale di pacifica agiatezza e di ozî ignobili, bensì quello « di una vita strenua, tutta di lavoro, di sforzo, di travaglio « e di lotta. Vorrei predicare quella più elevata forma di buon « successo che può essere conseguito non da chi ricerchi « una vita facile e comoda, ma soltanto da chi non rifugga « dal pericolo, dalle difficoltà e dall'aspra amarezza della « lotta, e che da tutto questo ottenga infine uno splendido « trionfo ». Veramente, gli americani hanno riputazione di prediligere appunto la vita d'azione, di rischio e di combattimento; e la predica parrebbe più adatta ai nostri popoli vecchi, che hanno lavorato tanto nella storia, e possono più facilmente inclinare ai dolci ozî. Ma il Roosevelt, si capisce, teme appunto che i suoi connazionali, saliti al sommo della prosperità economica, facciano come altri popoli, e si mettano a vagheggiare dorati riposi; teme che gli Stati Uniti, divenuti una delle più grandi nazioni del mondo, si contentino della loro floridezza interna e rinunzino ad esercitare nel mondo un'azione importante od anche preponderante. E a noi, che volentieri consideriamo gli americani come uomini d'affari a cui l'agiatezza è appena il necessario e l'opulenza è l'ideale, fa intendere che di là dall'oceano vivono gagliarde intelligenze dirigenti, le quali stimano la ricchezza non come fine alla vita attuale, ma come mezzo a una vita superiore di forza e di dominio.

I suoi scritti svolgono questo concetto fondamentale dell'esistenza, traendone via via le conseguenze morali, civili, politiche, e formando nel loro complesso una dottrina che mescola e armonizza tra loro elementi che noi siamo avvezzi a considerare disgiunti od anche avversi. Gli è che noi siam soliti a formarci dottrine teoriche, fondate sul pensiero astratto e sul ragionamento logico; mentre il Roosevelt trae la dottrina sua non dai libri, non da concetti filosofici, ma dall'esperienza concreta, e riesce a conciliare nella pratica cose che a noi paiono contrapposte nella teoria.

Quando, per esempio, lo udiamo propugnare il culto dell'energia individuale, celebrare i benefizî morali e civili della guerra, additare al suo paese la via dell'espansione conquistatrice; quando lo udiamo combattere sprezzantemente l'idealismo democratico, l'utopia della pace e dell'eguaglianza universale, e notiamo i rapidi tocchi sarcastici con cui egli accenna al Tolstoi come a un seminatore d'errori funesti e al socialismo come a una stoltezza maligna, ci vien fatto di pensare che questo repubblicano d'America sia fratello degli individualisti aristocratici d'Europa, e che nelle sue pagine si ripercuotano le idee del Nietzsche, del Kipling, del D'Annunzio.

Ma, per contro, dalle dottrine di costoro egli si dilunga quanto è possibile segnando come legge del consorzio civile la simpatia fraterna tra gli uomini, la mutua assistenza, la cooperazione disinteressata di tutti al bene comune; condannando senza riserve l'egoismo, la violenza e la prepotenza; spregiando l'avidità dei guadagni e la ricerca dei godimenti; predicando che danno e vergogna, non vanto, è la forza senza moralità, e trasferendo nella morale politica le stesse leggi della morale privata; affermando che tutti gli uomini hanno il preciso dovere di lavorare e di rendersi utili al prossimo; proclamando infine l'identità della civiltà col cristianesimo: « Il vero cristiano è il vero cittadino,
« di propositi elevati, risoluto ne' suoi sforzi, pronto ad
« atti eroici, non mai sdegnoso del còmpito suo perchè
« oscuro e modesto, spregiatore d'ogni bassezza, vigile ai
« suoi doveri come a' suoi diritti, rispettoso della legge su-
« prema, e intento a fare in questo mondo quanto sta in

« lui per poter sentire, quando venga la morte, che l'uma-
« nità è un po' migliore perchè egli è vissuto ».

C'è nel Roosevelt, direi, l'eroismo del buon senso e la sincerità profonda di chi non accatta le sue convinzioni dall'insegnamento altrui, ma le ricava dalla conoscenza diretta della verità storica e della verità attuale, esperienza continuata, ammaestramento coerente e sicuro sopra ogni altro. Che sono mai per lui gli idealismi sociali? Egli va dritto al fine pratico. Sa che non può essere contento un popolo, se non sono contenti gli uomini che lo compongono. Non vuole che l'individuo sia assorbito dalla collettività; rivendica a ciascuno il diritto e il dovere di partecipare liberamente alla vita comune; respinge il concetto fittizio di classe, che esaspera gli egoismi rivali e ingenera la guerra sociale; professa il più alto rispetto per qualunque lavoro onesto, per quanto umile, e nel tempo stesso esige il rispetto d'ogni superiorità onestamente acquistata. « La povertà è cosa amara, ma non tanto amara
« quanto una esistenza di irrequieta vacuità, l'esistenza fisi-
« camente e moralmente e intellettualmente fracida a cui
« si condannano coloro che preferiscono spendere gli anni
« della loro vita nella più vana delle imprese, quella della
« caccia al mero piacere come fine ultimo a se stesso.
« L'uomo volontariamente ozioso, come la donna volonta-
« riamente sterile, non hanno posto in una sana, equilibrata
« e vigorosa società... Come è infinitamente più felice la
« donna che ha messo al mondo ed educato numerosi e ro-
« busti figliuoli, così è infinitamente più felice l'uomo che
« ha lavorato indefessamente e con successo durante l'in-
« tera sua vita ».

Ma il successo, in ogni sua forma, deve essere ottenuto virtuosamente. « Se vi è una tendenza odierna da sfuggire
« come particolarmente malsana, è quella di mettere sugli
« altari la pura abilità disgiunta dal senso di responsabilità
« morale... L'uomo che raggiunge il successo, sia in affari
« che in politica, e che è venuto su ingannando cinica-
« mente il prossimo, con la doppiezza e l'intrigo, con l'au-
« dacia e la furberia senza scrupoli, va considerato, rispetto
« alla società, come una belva pericolosa... D'altra parte è

« anche stolido e inutile agitarsi nel vuoto, affannarsi da « visionario intorno a un ideale nebuloso e probabilmente « non desiderabile. La virtù claustrale che timida rifugge « da qualsiasi contatto con la dura vita reale, e quella va- « nità tronfia e irrequieta che mal si arroga il nome di « virtù, e che si rifiuta di cooperare con chiunque non « adotti i suoi fantastici criterî, sono entrambe peggio che « dannose, perchè tendono a disperdere inutilmente una « quantità di forze sulle quali si dovrebbe poter fare asse- « gnamento nella lotta incessante contro il male ». Bisogna insomma essere forti, operosi, probi e buoni: precetto vecchio, a cui lo statista americano dà un'espressione nuova, secondo lo spirito del suo paese, privo di tradizioni storiche, libero tra i due oceani di formarsi una civiltà esemplare. Conseguita la ricchezza, egli vuole che si pensi agli studî e alle arti gentili senza perciò divenire voluttuosi e imbelli, come accadde agli italiani del Rinascimento; conseguita la potenza, vuole che essa debba servire alla giustizia e all'incivilimento nel mondo.

Sappiamo che i suoi avversari gli rimproverano i suoi panegirici, veramente eccessivi, della vittoria sopra la Spagna, e la sua ostinazione quasi puerile nel voler mantenuto il sanguinoso dominio degli Stati Uniti sopra le isole Filippine. Di ciò infatti parla troppo il Roosevelt, con troppa insistenza; si avverte qui nel suo limpido pensiero l'ombra della passione di parte. Ma non è passione dominante in lui. Il suo cuore, se mai, si scalda d'entusiasmo all'idea del contributo immenso che la duplice America può recare alla storia della civiltà universa. È evidente che i popoli mediterranei, le così dette razze latine, sono per lui avviate alla decadenza irreparabile, avendo perduto le capacità inventive e l'antico spirito pugnace. Tocca a noi anglo-sassoni, par ch'egli dica, tocca a noi americani l'impero del mondo. E ai rappresentanti delle due Americhe convenuti all'Esposizione di Buffalo, ai « popoli dell'emisfero occidentale » rivolge un discorso che afferma venuta l'ora storica del mondo nuovo che avanza, rispetto al mondo vecchio che s'arresta e precipita: discorso di augurio così sicuro da acquistare accenti d'inattesa poesia.

Il poeta, il moralista, il politico che parla col suo libro alle genti dei due emisferi, ha potuto nella recente lotta elettorale essere combattuto da innumerevoli avversarî, ma nessuno ha potuto mai mancargli di rispetto. La sua nobiltà morale, la sua chiaroveggenza pratica s'impongono con la forza dell'evidenza. In mezzo alle battaglie che si agitano nella società moderna egli si leva puro e forte, quasi tipo ideale dell'uomo, anzi del galantuomo di Stato.

Novembre, 1904.

XXVIII.

GEROLAMO ROVETTA

— Roero! Roero!...

È Nespola che chiama di fuori. Francesco Roero abita a pian terreno: cosa comoda per donna Stefania, che s'arrischia a fargli una prima innocente visita, senza timore di incontrar gente su le scale della casa sconosciuta; ma comoda anche per quel seccatore di Nespola, il quale urlando e strepitando interrompe il dolce colloquio nel momento decisivo. Il Roero s'arrabbia fieramente. Giovine, avvenente, ricco, scrittore già salito in rinomanza, conosce poco le difficoltà della vita, e non sa che la voce d'un seccatore inaspettato è qualche volta la voce del destino a cui è vano repugnare. Bisogna cedere, col segreto sgomento di chi si vede aperta innanzi, a un tratto, una porta buia, varcata la quale si trova l'ignoto con tutte le sue sorprese. Bisogna lasciar partire donna Stefania e andarsene da un'altra parte con quel pazzo Nespola, giornalista senza giornale, reduce dall'America senza ragione cognita, repubblicano che si batte per Depretis. Bisogna anche fargli da padrino e vederselo morire tra le braccia al secondo assalto, con la gola squarciata dalla lama dell'avversario. In quel momento d'orrore, l'ultima voce del morente si esala in una parola strana, in un nome da cagnetta, Lulù, che gli occhi già avvolti dall'ombra eterna sembrano angosciosamente raccomandare alla

* *La Signorina*, romanzo. Milano, 1900.

memoria dell'amico. E da quel momento la vita di Francesco Roero oscilla tra due affetti, tra due istinti, tra due fatalità: da una parte donna Stefania, la devota libertina, che passa la vita a fabbricare consiglieri comunali e a salvare le apparenze; dall'altra Lulù, la povera bambina dell'ucciso, la creatura senza patria e senza madre, che quel bizzarro padre diceva d'aver fatto fare « di commissione, a prezzi ridotti, alla fabbrica dei *bébés* Jumeau ».

Quale delle due vincerà, la bimbetta capricciosa e bella che il Roero accetta come un'eredità della sventura e del rimorso, o la gran dama che abbaglia con la luce de' suoi capelli biondi e del suo sorriso, che tutto promette con le sue blandizie, che tutti soggioga e accieca con la sua astuzia? Lunga, lunga contesa, durante la quale passano dodici anni, tra cheti e procellosi. Da prima l'uomo intelligente ma debole, nato ad essere dominato da una volontà femminile, sdegna i compromessi vigliacchi con donna Stefania, con quel suo perfetto marito, con que' suoi due inseparabili maturi diplomatici adoratori, e si costituisce in signoria della bimba cara, che a poco a poco si scorda del povero Nespola, per chiamare papà Francesco e amare, seguire, tormentare lui solo. Che importa se Stefania si stizzisce prima, poi non dà più segno di vita, e in ultimo si decide a saltare il fosso, piantando baracca e burattini e scappando in viaggio con un tenentino di cavalleria, dal ghiacciaio del Rodano alle Piramidi d'Egitto? Una trafittura nel cuore, una notte di furore e di lagrime ardenti; poi tutto si placa, la bimba malata guarisce e cresce bene, sotto le vigili cure della buona Eugenia, maestra in pensione e provvidenza in attività di servizio, sempre giovine e piena di coraggio, co' bei capelli bianchi intorno alla fronte immacolata. E il lavoro, il gran consolatore, il rifugio dell'anima che la vita deluse e trafisse, richiama Francesco a più virili speranze: un ufficio d'ammaestramento civile da esercitare, un'opera d'arte da compiere, una gloria benedetta da conquistare.

Fecondi e ridenti anni che un attimo distrugge. Una mattina, sotto i portici, mentre Francesco ha per mano Lulù, ecco Stefania. Donde piove? che fa? Niente: ha passato il suo tempo di discordia col marito nell'austera solitudine della campagna; tutte calunnie le voci della sua fuga; al tenentino dà ella stessa in moglie una cugina. E sorride, fa la ruota, raggia uno splendor biondo e roseo che abbaglia. E ripiglia il suo impero, il secondo impero, dieci anni di ignava servitù per Francesco, stretto oramai tra l'amante implacabile, il marito perfetto, i due corteggiatori tanto più assidui e ripicchiati quanto più maturi, il consiglio comunale, e le inviolabili usanze di quella corte sovrana che Stefania ha saputo creare e regge col suo scettro. Inutili le rimostranze di un buon consigliere, inutile ogni ribellione della coscienza. Francesco solo a Milano, Lulù con la signora Eugenia in campagna; abbandonato il lavoro, seppellite le generose ambizioni. Stefania ha vinto.

***

Ma non per sempre. Un marito, per quanto perfetto, può ammalarsi e morire. E mentre Stefania assiste da sposa esemplare il suo don Giulio in agonia, Francesco torna a rivedere i campi dov'è nato e dove sta Lulù, fiore che sboccia in mezzo ai fiori. Non più Lulù, la bimba capricciosa e imperiosa, ma Elena, fanciulla prospera e lieta a' suoi diciotto anni, educata al bene dalla signora Eugenia, e serena come la sua giovinezza, se non fosse che talvolta le stringe il cuore il pensiero del suo secondo padre che non si cura più nemmen di vederla. Or egli viene: che festa per lei, e che rivelazione per lui! Che è più la bellezza sapiente di Stefania innanzi a quel dolce e superbo fiore di gioventù? Che son più i capelli biondi, del biondo giallognolo che ha passata la quarantina, innanzi alla ricca chioma nera sotto la quale biancheggia una piccola nuca fresca, la nuca che la bimba porgeva con inconscia civetteria ed ora riporge al bacio paterno del suo tutore? Torni pure Stefania, coi suoi tardi accorgimenti: Francesco sarà beato ch'ella lo lasci in pace, da vedova esemplare, per rispetto al mondo

e ai parenti, e non s'accorgerà nemmeno che nell'anticamera della dama c'è un altro giovincello, il figlio del fattore, che freme di gelosia, oh candore!, al suo passaggio. Stefania non esce più di casa per divertirsi; Francesco non uscirà più dalla sua vecchia onesta casa per amare. Elena è sua; è la piccola Lulù che il destino gli ha affidata, è la giovinezza che viene a lui e lo risana a un tratto del lungo torpido male da cui s'è lasciato opprimere: sempre Lulù, che porge la piccola nuca fresca al bacio dell'amato, dello sposo.

Ecco ristretto in poco spazio il nuovo romanzo di Gerolamo Rovetta, *La Signorina*, il quale si pubblica poche settimane dopo la nuova edizione delle *Lagrime del prossimo*, quasi a mostrare come la fecondità del romanziere lombardo non si stanchi di produrre, accanto alle vecchie, nuove opere vitali. Il Rovetta è simile ad un padre che, mentre ha intorno figliuoli adulti e prosperosi, veda nella culla il suo ultimo florido nato, il quale già promette di crescer pari ai fratelli maggiori: rara compiacenza.

Ristretto veramente non può essere il nuovo libro, ma più tosto caritatevolmente assassinato: non perchè sia uno di quei romanzi d'analisi, di descrizione, di studio, il cui maggior valore sta nei particolari dello svolgimento e la cui favola è null'altro che un pretesto di osservazione psicologica o estetica; ma perchè non è un romanzo. Che sul frontispizio sia scritta questa denominazione; che i capitoli abbiano apparenza di narrazione continuata; che il libro sia scritto per la lettura e non per la recitazione, non importa: *La Signorina* non è un romanzo, è una commedia, una commedia in quattro atti che forse, chi sa?, il Rovetta pensa già a trascrivere per il teatro.

Egli è nato commediografo. La sua immaginazione raffigura i casi umani per via di scene e di dialoghi, elementi che ne' suoi romanzi, da *Mater dolorosa* in poi, son venuti prevalendo sempre più chiaramente. Sceneggiato e dialogato tutto, con didascalie da commedia, similmente alla maniera praticata dalla piacevole *Gyp*, è l'*Idolo:* troppo

lungo forse per tal maniera, ma efficacissimo e degno del successo che ebbe. Sceneggiata e dialogata tutta è *La Signorina:* quel poco di narrazione e di descrizione che è indispensabile vi si trova quasi sempre esposto in tempo presente. Così tutta l'azione si svolge come presente, non come evocazione del passato, innanzi al lettore: il quale vede i personaggi muoversi, li ode parlare, indovina il loro pensiero, intuisce la loro passione, compone da sè nella mente il loro essere morale, come fa lo spettatore al teatro: e al calar della tela, cioè al finire dell'ultima pagina, batte le mani all'autore lontano, perchè il dramma è stato bello, buono, commovente e persuasivo, e la rappresentazione è stata degna del dramma.

*
* *

La forma della *Signorina* ha dunque i caratteri e i pregi tutti della commedia: è rapida, immediata, vivente di vita propria. E la sostanza ha tutti i caratteri e i pregi morali dell'autore: esperienza piena delle cose che descrive, acume d'ironia per le larvate corruzioni sociali, gentilezza ed effusione quasi ingenua di simpatia verso le cose buone, pure e giovani. Il Rovetta non è mai cupo e lacrimoso, anzi parla sempre spiritoso e semplice, e fra tutti i modi di espressione preferisce la naturalezza e l'umorismo. Del quale ultimo i suoi romanzi (vedete fin nella amarissima lor conclusione le *Lagrime del prossimo*) son saggi molto notevoli. Ed anche nella *Signorina*, come nell'*Idolo*, come in altri suoi libri e in più commedie, la poesia dell'azione sgorga dal contrasto tra gli esseri confitti nelle menzogne convenzionali della società, e la schietta giovinezza che se ne affranca e innamora altrui per il suo sovrano diritto di bellezza e di simpatia. Ricordate il sospiro, come accorato! del Baudelaire,

> À la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
> A l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
> Et qui va répandant sur tout, insouciante
> Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
> Ses parfums, ses chansons, et ses douces chaleurs?

Anche il Rovetta rende alla giovinezza un omaggio profondo, perchè essa è la più bella tra le cose belle, ed egli è uno scrittore sano. Quando la signora Eugenia, la buona vecchia maestra, che della vita non ha conosciuto altro che i dolori e i sacrifici, s'accorge che Elena è innamorata di Francesco, le grida: « Ama! Ama! È l'amore tutta la bellezza della vita! È l'amore tutta la vita! Dovesse l'amore farti versare tutte le tue lagrime, benedette le lagrime! Ama sempre, a costo di morire! Oh meglio per una donna morire d'amore che vivere senza amore! ».

Così dice la vecchia onesta donna all'onesta anima giovanile, lungi da ogni pensiero di menzogna o di colpa; così canta la più cara poesia della vita in questa commedia. Nella quale non manca qualche eccesso d'artificio, qualche lungaggine e qualche piccola inverosimiglianza: quella, ad esempio, di una bimba di cinque anni che balbetta come se ne avesse due, e a sette anni gorgheggia come se ne avesse cinque. Ai nostri giorni le bimbe di cinque anni sanno parlare come noi per esprimere il loro pensiero, e quelle di sette per dissimularlo. E si è accorto il Rovetta della curiosa combinazione per cui Francesco è amato da tre donne e Stefania ed Elena ciascuna da tre uomini? I romanzi e le commedie, diceva il Manzoni, procedono per terzetti. Ora la cosa si aggrava: siamo ai quartetti. A ogni modo, il libro è così ben concertato che non vi nuocciono queste piccole complicazioni. Le quali non si rinnoveranno quando la signorina sarà diventata signora: Elena non sarà Stefania. Ma il Rovetta, crediamo, sarà sempre Rovetta: chioma giovanile, occhio fino e penna arguta.

Maggio, 1900.

XXIX.

EDOARDO CALANDRA

Quando, all'apertura della prima Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna, gli amici di Torino offrirono un banchetto a Davide Calandra per festeggiare la inaugurazione trionfale del suo monumento al principe Amedeo, e tutti vollero udire in quella circostanza la parola di Giuseppe Giacosa, accorso apposta da Milano, l'autore di *Come le foglie* improvvisò un discorsetto felice, nel quale mostrò come a formare l'ingegno dello scultore e a determinarne il carattere concorressero in egual misura lo spirito paesano e la tradizione domestica, l'aria famigliare impregnata d'arte e di storia, in cui egli è cresciuto; e rammentò tra i battimani degli uditori che all'opera geniale dello scultore fa riscontro nobilissimo quella del fratello suo scrittore, mole considerevole di libri che nella presente letteratura italiana recano il più schietto ed elevato accento piemontese: *La bell'Alda*, *I Lancia di Faliceto*, *La contessa Irene*, *Vecchio Piemonte*, *La bufera*.

Edoardo Calandra non c'era a quel banchetto. Dove il suo nome può sonare alto, dove la sua persona può essere notata, egli non c'è mai. Vive solitario nella sua casa raccolta e un po' severa: lavora tacitamente, per compiaci-

* *La Falce. Punizione. L'enigma.* — Torino, 1902.

mento suo proprio, fuor d'ogni ambizione e di ogni guerra; e par che debba vincere in sè una ostinata ritrosia per lasciar pubblicare i suoi scritti, quasi che la pubblicità, con quanto ha di inevitabilmente mercantesco e volgare, turbi la candida semplicità del suo animo disinteressato. E non un quarto del suo lavoro è noto al pubblico: la parte più profonda e più continua, quella che forse è più cara all'autore, rimane chiusa nel silenzio e nella serena dignità della sua vita.

Artista fu sempre, scrittore cominciò tardi. In gioventù lo tenne l'arte della pittura: e fece quadri pieni di pensiero, animati da quel medesimo senso che anima i suoi libri, senso della natura e senso del passato. Visse a Parigi, viaggiò per l'Europa e per l'Oriente, raccolse dalle molte cose vedute un concetto serio e pieno dell'esistenza. Il padre suo Claudio Calandra, prima avvocato egregio, poi idraulico e geologo che redense alla coltura le terre basse della provincia di Cuneo e archeologo che dissotterrò la necropoli barbarica di Testona, associava i figliuoli al suo lavoro e al suo amore della storia piemontese. Negli ultimi anni, mentre dirigeva il servizio delle acque di Torino, era suo diporto studiare i tempi andati, raccogliere oggetti d'arte, restaurare con le sue mani arnesi ed armi antiche. E i figliuoli hanno serbata l'eredità del suo spirito meditabondo e industre.

Davide trae il fiore dell'opera sua dalla visione dei vecchi tempi: la quale non è memoria arida o evocazione fantastica, ma sentimento diretto di quel che fu la vita dei padri, di quel che fu la storia umana nel caro paese subalpino. Edoardo studia, medita, vede il passato non come uno scenario stinto, ma come la radice ancor viva del presente. Raccoglie egli pure le anticaglie, restaura di sua mano spade, archibugi e armature; è un buon lettore e un buon fabbro, conosce le fatiche tormentose del lavoro intellettuale e quelle sane e benefiche del lavoro meccanico. Poi si riposa in città visitando musei e gallerie, in campagna errando o cacciando nei piani campi di Murello, dove ogni pianta, ogni pietra, ogni acqua gli è nota come una persona viva, e non gli sfugge voce d'uccello o volo d'insetto.

In fondo, è un profugo dal vivere mondano e militante, che poco si compiace della gente stipata e agitata in sue faccende nella città; e, sapendo che libero è soltanto chi è solo e disinteressato, ripara volentieri tra le cose tranquille in cui si disasconde la verità intima dell'esistenza, le cose rivelatrici del passato, le cose sincere della natura.

Ma non è un romantico, non ha bisogno di fantasie vagabonde. Gli basta il suo paese, l'ambiente storico e famigliare della sua gente. Il meglio della letteratura narrativa è dato in Italia dagli scrittori paesani, pittori del costume municipale o provinciale: e il Calandra è tra gli ottimi, tra i più coscienziosi e arguti. Nella storia di Torino e del suo territorio egli ha studiato tutte le classi sociali, dall'aristocrazia militare alla plebe agricola; e ha sentito come niun altro il carattere genuino della tradizione piemontese, così ricca di salde virtù nella sua ruvida forma soldatesca. Un momento della storia subalpina l'ha attratto più d'ogni altro, quello della Rivoluzione, della lunga resistenza, dell'invasione francese, e poi della terribile reazione del 1799: epoca procellosa, piena d'eroismi e di nefandità, che il Calandra ha descritta magistralmente nella *Bufera*, vasto quadro a cui precorsero, come bozzetti e studî, i racconti del *Vecchio Piemonte*. La *Bufera* va annoverata tra i più pregevoli romanzi storici moderni, vogliamo dire tra quelli che, a somiglianza delle *Confessioni d'un Ottuagenario* del Nievo, non contraffanno con vano sforzo d'immaginazione la storia illustre, ma evocano il passato mostrando la ripercussione dei grandi avvenimenti su la vita privata e sui costumi degli uomini oscuri che formano il popolo, e il nesso continuo tra ciò che produce i casi memorabili e ciò che governa i casi ignoti e comuni: insomma l'eterna verità umana nella mutabile vicenda dei fatti contingenti ond'è costituita la storia.

Ma è nella *Bufera*, è nelle commedie con cui il Calandra ha tentato la fortuna del teatro, è ne' suoi minori racconti un altro elemento d'invenzione assai più singolare, uno spirito di mistero che inquieta il lettore e lo affascina. Non saprei bene come definirlo. È un senso indistinto di rapporti oscuri, ma certi, tra la vita e la morte; un'idea non espressa dell'universale continuità e coesione della vita; un intuito,

più che un concetto, di qualche cosa d'ulteriore che si cela nella realtà definita. Il Calandra non è uno spiritista, nè uno spiritato. Nessuno è più lontano di lui dalle fantasticherie della falsa scienza e dell'animismo volgare a cui arride qua e là la moda. Nemmeno è superstizioso o sognatore, tutt'altro. È uno che osserva e pensa, e trova che non tutto ciò che avviene è spiegabile, e sente che l'anima ha una vita arcana, la quale talvolta sembra varcare i termini della morte. *La Bufera*, per citare quest'esempio solo, è un racconto di genere storico reso intensamente drammatico da una circostanza misteriosa. Un personaggio, ne' primi capitoli, sparisce. È andato lontano, è impedito di tornare, è carcerato, è morto? Non si sa, non se ne sa più nulla. Ma questo assente è sempre presente, incombe su tutta l'azione, la governa, la precipita, protagonista occulto, fantasma inafferrabile. Con questa trovata straordinaria il Calandra ha infuso nel suo libro un interesse nuovo, un fascino strano e potente che avvince sino all'ultima pagina il lettore.

Il medesimo senso di mistero informa il breve romanzo *La Falce* e le due novelle che il Calandra pubblica ora nel suo fresco volume. Qui non v'è storia, qui non urla e farnetica la rivoluzione sanguinosa. Pace campestre, gente semplice, casi comuni. Un signore, che s'è ritirato a vivere nelle sue terre, fa amicizia nell'osteria del villaggio con tre buoni diavoli di campagnuoli; e una sera che han bevuto più del naturale, in un momento di espansione matta, i quattro si promettono l'un l'altro con giuramento che, se uno viene a morire, gli altri tre non lo lasceranno solo all'altro mondo più di tre mesi. Nessuno ci pensa più, quando uno dei compagni muore d'improvviso; e poi, in breve, quasi chiamati da lui a mantenere la lugubre promessa, lo seguono nella tomba il secondo e il terzo. Rimane quel bravo signore, che nel frattempo s'è invaghito d'una bella e rustica giovine; ed egli pure, allo scadere del terzo mese, crede di dover morire, per la fatalità della promessa data, quando la donna spaventata accorre, e la falce della morte cade innanzi all'amore che vuol vita e gioia.

Con queste quattro parole è detto il motivo della *Falce*, ma non ne è reso lo sviluppo lento, sapiente, suggestivo.

Lo scrittore è in casa sua, ne' suoi campi, alla sua caccia. Le cose che descrive, i sentimenti che esprime appartengono al più intimo del suo spirito pensoso. E mentre racconta con grazia sottile la bizzarra avventura dei quattro amici, rivela se stesso e il carattere dell'arte sua. Discorra piano od anche pedestre, spieghi nel narrare l'amabile disinvoltura dell'uomo di mondo, scherzi piacevolmente o sorrida, il Calandra è sempre intimamente serio, e il suo lavoro palesa la diligenza attenta di chi sa che nella vita tutto ha il suo valore, che nello scrivere ogni parola ha il suo peso. Fin troppo, talvolta. Lo stile del Calandra tradisce la consultazione del vocabolario, lo studio di ritrarre genuinamente costumi e caratteri piemontesi senza incorrere in idiotismi piemontesi. Ma, in compenso, che finezza di rappresentazione! E come, senza parere, è ottenuto l'effetto! Un autore che lavora così potrà piacere più o meno, secondo il gusto dei lettori; ma, in ogni caso, è altamente rispettabile, come uomo probo e sincero, come artista devoto alla verità e rispettoso dell'arte sua che non vuole ingannare ma persuadere altrui. Potrei citare qui, accanto a frasi impacciate e scolorite per soverchio di riflessione, periodi che qualunque scrittore italiano invidierebbe, scorci di forma eccellenti, tratti da maestro. E aggiungerei che, in questo genere famigliare, le pagine più felici sono quelle che il Calandra, seguendo una tendenza spontanea del suo ingegno, atteggia a mo' di scene comiche, con bella prevalenza del dialogo vivo sul discorso indiretto. Egli scriverà probabilmente altri libri; certissimamente scriverà altre commedie.

Commedia è la vita agli occhi del saggio, ma spettacolo pieno di significazioni profonde. Così la intende Edoardo Calandra, così la rappresenta nelle opere sue oneste e gentili, in cui il paesaggio piemontese si specchia e lo spirito piemontese ha una delle più delicate manifestazioni. Ma, per fortuna d'Italia, la lingua e la coltura son comuni a tutta la penisola, e l'opera nata dalla vita paesana acquista nelle forme dell'arte valore nazionale.

Agosto, 1902.

XXX.

GRAZIA DELEDDA

I. — « Elias Portolu ».

Ernesto Renan si maravigliava che le scienze e la filosofia non avessero fatto dell'amore l'oggetto capitale dei loro studî, e affermava che, nonostante i pudichi disdegni degli sciocchi, esso è l'elemento più serio e più veramente religioso della vita. Ma doveva riconoscere che al difetto della scienza supplisce l'arte, la quale diviene sempre filosofica quando studia con onesta attenzione l'amore. L'amore, non gli amori. Il singolare è sublime, il plurale è comico. E mi pare che i romanzi degni di essere letti perchè studiano seriamente ciò che altri descrive alla leggiera si riconoscano da un segno sicuro: son quelli in cui l'autore non tratta l'amore come cosa nota e chiara, ma vi sente e ne rende il mistero originario, il mistero finale, l'oscura rivelazione interiore per cui esso afferma il suo diritto di dominio sopra la vita, e si collega direttamente con tutti gli altri umani misteri della coscienza e del destino.

Aneddoti d'amore, e nulla più, sarebbero i romanzi, se in essi la storia di due che si amano o si sono amati non mostrasse la terribilità del fatto che, consciamente o no, associa oltre il tempo e lo spazio, traverso i casi più diversi e impensati, due sorti divise, e lascia sempre effetti da cui la vita non può più rendersi indipendente. Il Tolstoi ha insistito più volte sul concetto, oscurato spesso in noi dalla

convenzionale leggerezza mondana, dell'immensa responsabilità reciproca che la natura impone all'uomo e alla donna congiunti, sia pure per poco, dall'amore. Essi non sentono questa responsabilità, e per ciò avviene che uno dei due abbandoni a cuor leggero l'altro che ama ancora, pensando con ciò di far bene e di sgombrare da molti pericoli il futuro; ma questo è sempre figlio del passato, e per misteriose vie apparecchia lontano, indiretto, imprevedibile il castigo dell'infedele.

Ha acquistato cittadinanza in Francia, dove è stato tradotto dall'Hérelle e pubblicato dalla *Revue des Deux Mondes*, il romanzo di Grazia Deledda *Elias Portolu*, che nel testo originale ha men di eleganza, ma, naturalmente, più di sapore paesano e di carattere genuino. In esso Paolo e Francesca si tramutano in contadini di Sardegna. Elias Portolu, figlio d'una famiglia di pastori agiati del Nuorese, ha venti anni quando torna a casa, dopo essere stato a lungo in prigione sul continente. È un'anima ingenua e selvaggia, appena dirozzata dai primi studî e abbattuta dall'infortunio. Riprende la libera vita del pastore allorchè il fratello maggiore, Pietro, sta per condurre in moglie Maddalena: figura snella, bocca bella, occhi languidi e ardenti. Elias e Maddalena si guardano, si desiderano, son presi dalla passione che non ha legge. Egli trema, tace, combatte con se stesso, sentendo quel fuoco che gli divampa dentro. Tace anche quando altri gli consiglia di rivelare la verità al fratello, di impedirgli che sposi Maddalena. Il matrimonio si compie. E nella casa comune, tacitamente, il dramma si matura. Una notte di carnevale, che Pietro è andato fuori a gozzovigliare, Elias entra nella camera della cognata. La tresca continua un pezzo, e viene al mondo un bimbo. Nulla vede e sospetta Pietro, cattivo marito, che trascura la moglie, s'ubbriaca e vive come un bruto. Ma la coscienza non lascia pace ad Elias, che si mette a fuggire Maddalena, a fuggire il mondo, e per evitare la tentazione entra in seminario. Pietro viene a morire, e la vedova non sa far sentire ad Elias tutto il

suo immortale amore, non sa fargli comprendere il dover suo di sposarla. Muore anche il bimbo, ultimo affetto che viva nel cuore travagliato di Elias. Egli s'è fatto prete, s'è votato a Dio. Ella avrà un altro marito. Ma con che coscienza, l'uno e l'altra? Che saranno queste due esistenze disgiunte, che la sorte voleva unite oltre ogni umana difesa? Due rimorsi, due rimpianti, due regolari miserie.

Anche il libro della Deledda appartiene alla psicologia della passione; ma ha valore e colore tutto proprio, perchè studia questa psicologia in soggetti insoliti, in anime primitive, in una società umana ancora remota dalla civiltà moderna. Quindi il vecchio tema assume una grande freschezza. Si sente tra le pagine l'aria del villaggio e della campagna solitaria; si sente nei cuori di quella gente ancor barbara l'intatta potenza delle forze naturali, non adulterate ancora dalla finzione sociale. Come Paolo e Francesca nel canto di Dante, Elias e Maddalena riescono simpatici e belli, pur nell'enormità del loro fallo, perchè amano spontaneamente, perdutamente, senza malizia, come la lor natura vuole: e anche per essi la fatalità della passione è argomento di perdono. Comprendono la loro colpa, e nel tempo stesso la loro innocenza: amare così è quasi soggiacere a una predestinazione che sovrasta ad ogni umana legge. E la battaglia delle loro coscienze è tanto più interessante e nuova, quanto più i due sono semplici esseri ignari di sottigliezze psicologiche.

Grazia Deledda, che racconta felicemente la storia dei due cognati del suo paese, non ha voluto farla finire come la tragedia dantesca, ha in qualche modo affinato ed elevato il suo soggetto, trasferendo in que' due contadini una di quelle crisi di sentimento che siam più avvezzi a trovare nei romanzi eleganti. E s'è lasciata andare spesso al piacere delle descrizioni, dimenticando talvolta che, in un racconto come il suo, l'autore non deve sostituirsi ai personaggi, descrivendo com'egli osserva le cose che i personaggi non osserverebbero. Non ha però mai alterato il carattere del racconto, ha serbato semplice lo stile come l'argomento, ed è riuscita a comporre un libro di verità e di poesia che certo farà onore in Francia all'arte italiana. Colà, come da noi,

non si leggono più i romanzi con l'avidità di una volta; e non possono più aver fortuna, dopo tanti sforzi e maniere di arte, se non quelli, così rari oramai, che possiedono la forza letteraria più elementare e più desiderabile, quella di commuovere veracemente.

Giugno, 1903.

II. « Cenere ».

La verità è tutta penetrata di poesia pur nel nuovo libro di Grazia Deledda: *Cenere*. Anche qui sono tristizie e bassezze: una fanciulla tradita dal seduttore, un bimbo abbandonato che, fatto uomo, non perdona alla madre traviata e la induce ad uccidersi; molte miserie e molta amarezza. Ma l'acerbo dramma umano ha intorno a sè un'immensa bellezza di natura ed è narrato da un ingegno essenzialmente poetico, nel quale, pur al cospetto d'ogni più umile realtà, vivono sempre le immagini incantevoli dell'isola nativa, montagne selvose, profonde conche di verzura, orizzonti pieni di splendore e di silenzio, e di là da quelli il mare che disfrena la fantasia, e, a contrapposto della selvatica Sardegna, le città d'Italia con le loro magnificenze storiche e con la loro agitazione moderna.

Anche stavolta Grazia Deledda ci conduce a Nuoro, sui monti di Fonni, ne' paesi che già descrisse nel precedente romanzo, *Elias Portolu*, col quale *Cenere* ha anche un'altra parentela più profonda. Nell'uno e nell'altro libro il tema psicologico è dato dalla storia di un giovine contadino sardo, il quale da prima cresce nell'ambiente rustico e barbaro in cui è nato, poi è messo a studiare, e dalla scuola e dai libri è modificato nel senso della civiltà superiore. Ma questa modificazione rimane imperfetta, e per ciò dannosa. Fu osservato tante volte che i selvaggi dei continenti lontani, messi a contatto con la civiltà europea, ne apprendono sùbito i vizî, e ne traggono più mali che beni. Qualche cosa

di simile avviene nei personaggi della Deledda. Sono per natura esseri impulsivi, istintivi, appassionati; hanno nel sangue l'eredità secolare del pregiudizio e dell'indipendenza selvatica. Istruiti civilmente, imparano a ragionare e a contenersi. Ma l'azione della civiltà essendo oggi assai più intellettuale che morale, l'istruzione non riesce a mutare l'anima loro; la quale conserva le sue disposizioni native, ma perde di sincerità e d'energia, e rimane ondeggiante tra l'istinto e la riflessione, tra ciò che sente e ciò che le hanno insegnato.

Elias Portolu commette un grave fallo d'amore, per la passione che vince lui e la sua donna; ma poi si fiacca, si smarrisce, soffre senza saper più operare, si lascia sopraffare dalla tristezza e dal destino perchè l'istruzione gli ha tolto i forti impulsi senza dargli una coscienza sicura. In *Cenere* si va più oltre. Anania, il figliuolo spurio d'un villano ammogliato e d'una villanella innamorata, venuto su tra i monti e tra la plebe, studia al ginnasio di Nuoro, al liceo di Cagliari e all'Università di Roma, legge i romanzi stranièri, s'invaghisce delle arti belle; e in sostanza non impara altro che a dubitare, e a non capir più niente nè degli altri, nè di se stesso, nè della vita. Perseguitato in tutta la sua giovinezza dal pensiero della madre abietta, innamorato d'una signorina per bene, che, naturalmente, non consentirebbe a vivere con una tale suocera, egli trova modo, nel turbamento della sua coscienza combattuta tra l'inclinazione spontanea e la riflessione fittizia, di perderle tutte e due: con la sposa è insensato, con la madre è feroce, con tutte e due ha torto, e all'ultimo si trova nelle mani un pugno di cenere. Spostato socialmente e moralmente, sbalzato dalle libere alture della Sardegna al chiuso d'una cameretta cittadina, da un sogno d'ardentissimo amore alla necessità di risolvere e di provvedere, guarda intorno trasognato, chiedendosi: « Chi sono io? che cosa è il mondo? siamo noi vivi? e che è la vita? ».

Domande senza risposte, a cui ci hanno da lungo tempo abituati i personaggi dei romanzi russi. Anania ha letto Dostoiewski e Gorki. Li ha letti molto anche Grazia Deledda, e si vede in diversi passi del suo libro, nel taglio di certi

dialoghi, nel suo modo di descrivere le creature più misere o più abiette, la « canaglia ». O è forse avvenuto che, volendo trasferire nell'ambiente e nella figura morale dei contadini sardi una di quelle crisi di sentimento che son proprie della civiltà superiore e che siam più avvezzi a trovare nei romanzi eleganti, l'autrice sia stata condotta quasi logicamente a foggiare i suoi villani istruiti a somiglianza di russi semibarbari? Ma quelli son tutti filosofanti di natura; hanno la mente intenta alle questioni astratte, scarsa di senso della realtà. È questo un fatto dimostrato da tutta la letteratura russa e confermato da tutti quanti conoscono bene quel popolo tanto diverso da noi. Non s'è mai sentito che i sardi siano simili ai russi. Dunque concludiamo che i personaggi di Grazia Deledda, figli d'una razza piena d'energie operative anzi che d'inclinazioni all'inerzia analitica, son ridotti così nulli dall'incivilimento precipitato. La letteratura può essere un innesto maligno nell'organismo della vita.

A ogni modo la parte psicologica non è certamente la più forte nel libro, anzi nei libri di Grazia Deledda. Molto più felice vi è la dipintura del mondo esterno, esatta, evidente, freschissima d'impressione, ricca di commozione interiore. I primi capitoli di *Cenere*, tutti scene agresti, sono più belli degli altri, dove il romanzo si approfondisce e si complica; e negli uni e negli altri il più bello è sempre il sentimento quasi lirico della natura, reso con qualche sovrabbondanza di descrizioni, ma con un accento di sincerità che non inganna. È mirabile l'arte con cui l'autrice tiene sempre sollevato l'animo del lettore e gli fa sentire quelle prime, ingenue, ineffabili sensazioni della giovinezza che soltanto certi grandi scrittori, come il Leopardi e il Tolstoi, sanno evocare: e sono proprio gli scrittori meno amanti della vita quelli che più innamoratamente rendono l'incanto della gio vinezza, la più bella tra le cose belle.

Non so di quanto *Cenere* sia veramente superiore a *Elias Portolu*, se non per la maggiore ampiezza degli svolgimenti. Ma son bei libri entrambi. L'autrice sincera, per quanto risenta di qualche influsso letterario estraneo, serba intatto il carattere dei soggetti liberamente scelti e avvivati dai suoi proprî intimi affetti. E una volta di più è dimostrato

che il meglio dell'arte narrativa italiana è dato dai racconti di materia provinciale e regionale, espressioni della vecchia più presto che della nuova vita nazionale, non ancor matura e non ancor dominante nella coscienza de' nostri scrittori.

Febbraio, 1904.

III. « Nostalgie ».

Si sapeva da un pezzo che Grazia Deledda, andata a vivere col marito impiegato a Roma, avrebbe composto un romanzo « continentale »; anzi si lessero qua e là inchieste, presagi e annunzi di ciò che la nuova opera dell'ormai celebre scrittrice sarda sarebbe stata, in confronto de' suoi precedenti racconti insulari. Di ciò l'autrice accenna a lagnarsi nella lettera-prefazione con cui dedica *Nostalgia* al marito. « Per me — dice — la critica rassomiglia al Fisco, il quale quasi sempre ci tassa per capitali superiori a quelli che realmente possediamo ». Può darsi che abbia ragione, benchè, via, non tocchi a lei dolersi della critica, che è stata così pronta a far ammirare il suo ingegno, così indulgente verso l'arte sua. La stessa fortuna che arrise a' suoi racconti sardi seconda ora queste romane *Nostalgie*, che, pubblicate appena dalla *Nuova Antologia*, si traducono già in inglese, in tedesco e in castigliano: fatto del quale conviene rallegrarsi, e per l'onore che si rende oltr'alpe alla nostra letteratura, e per il bene del romanzo stesso, che nelle traduzioni straniere si avvantaggerà senza dubbio, quanto alla lingua e alla grammatica.

Non so quanto concorrerà al giusto successo del libro quell'infelice lettera-prefazione, che l'autrice scrive per far sapere a tutti che è contenta di suo marito e che il suo nuovo romanzo non si propone di svolgere alcuna tesi, ma è « la semplice narrazione di un brano di vita ». Tanto meglio! Ma perchè tanta cura di dir male ciò che si crede di aver fatto bene? Codesti sfoghi piccini delle prefazioni

son debolezze che Grazia Deledda dovrebbe lasciare agli scrittori falliti. I lettori non hanno bisogno delle sue dichiarazioni per intendere che cosa è e quanto vale il suo libro. E se non lo intendessero com'ella vuole, il torto sarebbe tutto suo.

Il libro piace perchè è quasi tutto fatto di verità, sincero a segno da apparire ingenuo: lode rara in questi tempi di letteratura troppo artefatta. Chi s'immaginò che la nuova opera della Deledda dovesse essere sostanzialmente diversa dalle precedenti era in errore. L'autrice continua, e fa bene, a narrare ciò che ha osservato, a descrivere ciò che ha visto, prima « le passioni e le miserie di una società primitiva », ora quelle della società italiana a Roma, per quel poco che ella ne sa. Ma in arte non esiste parvità di materia, e qualunque soggetto può essere interessante. Sono per se stessi molto interessanti a studiarsi i sentimenti della piccola gente di provincia tramutata in una capitale singolare come la nostra. Tra quella gente l'autrice ha scelto un tipo, un tipo di donna tutt'altro che eccezionale, anzi comunissimo, e per ciò eccezionalmente istruttivo, raffigurato com'è da una scrittrice esperta di psicologia femminile.

Regina, figlia di una ricca famiglia decaduta, ha sposato un vice-segretario di ministero, portandogli in dote una trentina di mila lire; ha lasciato la sua vecchia casa su l'argine del Po, in mezzo alla pianura lombarda, ed è andata a vivere a Roma, piena la testa di illusioni e il cuore di desiderî tanto più fervidi quanto men definiti. Non ha sposato Antonio perchè è bello, onesto, buono e innamorato di lei, ma perchè è uno che sta a Roma: « il turbine ardente della vita; la città co' suoi splendori: tutto ciò che di più folle e di più dolce la *sua* giovinezza anelava ». È una signora « fina fina », tutta occhi e bocca, intelligentissima, e convintissima di essere in tutto e per tutto una donna superiore: ha letto una quantità di romanzi, e si ricorda specialmente di quelli russi, come segue spesso ai personaggi, per quanto provinciali, della Deledda. Nel soggiorno di Roma si delinea la sua tipica figura morale.

Nell'arrivare là dove pensava di trovare un rapimento di contentezza, prova invece impressioni di sgomento doloroso:

offende poi i suoi gusti la volgarità borghese della famiglia del marito, famiglia d'impiegati, che vive ristrettamente, nei piani alti, nelle stanze anguste, e non dissimula agli occhi della nuova congiunta la meschinità dell'esser suo. Regina si sente a disagio in quella casa troppo ingombra, e poi anche nell'appartamento che Antonio le allestisce. Piove sempre. Antonio è tranquillo, perchè non ha mai promesso a sua moglie nulla più di quello che può darle; ma ella è scontenta, avvilita, moralmente ammalata. Di che? Di nostalgie, in plurale: « nostalgie dell'ieri e nostalgie del domani; di ciò che si è perduto e di ciò che non si potrà mai avere... ».

Prima di tutte è la nostalgia propriamente detta, il rimpianto del paese nativo, della dolce casa lontana, della affettuosa quiete perduta, a cui contrasta così duramente l'agitazione della grande città dove l'ospite nuovo si sente solo nella folla, fra sconosciuti, fra estranei: sofferenza così profonda che in certe ore divien disperata. Chi la provò in gioventù intende quanto sian giuste e belle le pagine del romanzo che descrivono Regina a cui il più tenue ricordo del paese lontano stringe il cuore e spreme lacrime dagli occhi. Ma, insieme con questa, un'altra delusione la percuote. Aveva sognato splendori, e trova mediocrità senza speranza. Fin dal primo giorno, l'anima sua ribocca di voglie e d'invidia. I cappellini che vede nella vetrina di una modista attraggono la sua ammirazione assai più dei monumenti famosi; sopra ogni cosa la colpisce l'eleganza delle donne; al teatro freme d'odio selvaggio contro le signore eleganti dei palchetti. Nè d'altro più ha coscienza a Roma. Lo spettacolo della ricchezza altrui le fa ribollire nel cuore tutte le vanità: una figura umana è sola e sempre innanzi alla sua mente, quella della « gran dama » che vorrebbe essere e non sarà mai. Soffre e fa soffrire il marito, lo amareggia, quasi lo insulta. Ma che cosa le manca, che vuole? Le mancano le due cose per le quali sole è nata, delle quali sole sarebbe capace: brillare e divertirsi. Creatura disutile, ferocemente egoista, totalmente irragionevole, dominata da forze inconscie che non sono certamente quelle del suo cervello, intelligente senza giudizio e buona senza cuore, si crede

una gran cosa, in fondo, perchè, con tante tentazioni, non si volge a mal fare; e all'uomo giusto e sano che l'ha sposata non sa dare altro che l'infelicità domestica. Altri le dice di lavorare, perchè nel lavoro è ogni salvezza. Ma ella non sa far nulla, altro che baloccarsi, lisciarsi e fantasticare. Dovrebbe scrivere, poichè questa è la sola arte che si può esercitare senza mai averla imparata, come fanno intorno a lei altre donne ch'ella detesta e disprezza. Pare che tutte le donne detesti e disprezzi, perchè le conosce perfide, false, sciocche, atrocemente nemiche le une delle altre. Non avendo ancora figli, nulla allevia il suo male.

Male ben noto, di cui conosciamo esempî illustri, M.me Bovary del Faubert, Hedda Gabler dell'Ibsen: donne messe al mondo per godere e per far disperare chi le ama, creature di leggerezza romantica o tragica. Regina, borghesemente, non commette pazzie scandalose, non si uccide; però, con quel tanto di follìa e di cattiveria che le circostanze le consentono, torna a casa sua e lascia al marito una lettera in cui gli dichiara che, almeno per qualche anno, non vuol più vivere con lui. Ma la sua casa, il suo paese, le cose e le persone di cui aveva sofferta così acuta la nostalgia, non son più quelle; ella è troppo mutata, non gusterà mai più, se non per rassegnazione, la vita modesta. Antonio non le scrive per qualche tempo; e quando viene a lei, per riprenderla, anch'egli è mutato. Il suo bel viso aperto s'è fatto diverso, quasi abbia a celare un secreto molesto. Tornano a Roma, e in condizioni migliorate. Egli ha danari: ha giocato, dice, con fortuna, e può pagarle un appartamento più comodo, vestiti, teatri, gite; può condurla in società, può darle quel ch'ella voleva. Come mai? Una vecchia dama russa, ricchissima e stravagante, a cui sta accanto una terribile dama di compagnia, vipera che ha giurato di dire sempre la verità, ha preso Antonio per suo agente d'affari... Regina è forse ora contenta? Apprezza gli sforzi del marito per appagarla? No. S'accorge che l'amore di Antonio per lei è « ben cieco e ben vile », e in fondo all'anima ne prova « una triste soddisfazione ». L'autrice rivela pian piano, con tanti tocchi sapienti, l'intima perversità di codesto essere parassita, che la sorte ha congiunto con un galantuomo

innamorato. Tanto innamorato, che cessa di essere galantuomo. Un giorno, all'improvviso, Regina scopre che Antonio ha venduto se stesso, la sua gioventù, la sua virile bellezza alla vecchia dama russa. Perchè? Per lei, per avere il danaro che occorre a' suoi capricci. Allora egli le pare anche più debole e più vile; e in quel suo cuore vuoto le par di nobilmente sentire pietà più che disprezzo. Dopo un lungo, troppo lungo titubare, si viene a una specie di spiegazione. Antonio non confessa, ma lascia capire. Ella perdona, la sovrana, per una suprema filosofica bontà. E i due continueranno a vivere insieme, come vive uomo con donna, senza possibilità di comunicazione. « Che posso io sapere della sua anima — pensa Regina — ed egli della mia? Ci siamo sempre fraintesi, e più che mai, forse, ora. No, noi non ci conosciamo; siamo a noi sconosciuti più che non lo sia a noi quel signore lì. Da tanto tempo dormiamo assieme, dividiamo il pane e il letto, abbiamo una figlia, parte di noi stessi, eppure non ci conosciamo ancora! Siamo tutto al più due nemici: ci offendiamo, ci nascondiamo a vicenda per ferirci meglio... ».

Conclusione desolante di un dramma nel quale uno solo degli attori ci apre tutta l'anima sua. Antonio è opaco, veduto di fuori, senza rilievo. Anche questa è una prova che l'un sesso non comprende l'altro. La psicologia delle scrittrici in generale, della Deledda in particolare, riesce debole nelle pitture d'uomini, fortissima, quand'è sincera, in quelle di donne. Le quali non hanno punto a compiacersene, per la misura del loro valore morale. Un libro come *Nostalgie* è, in un certo senso, una rivelazione, non di cose nuove, ma di cose eterne. Schopenhauer, il misogino, lo citerebbe volentieri come un documento. Noi pure dobbiamo pregiarlo come una pagina di verità, anche in quanto ha di goffo e di meschino. Le lettrici sorrideranno di quella Regina che s'incipria tutti i momenti e tiene la *crema Venus* come il sommo segno dell'eleganza; non sorrideranno i lettori della terribile donnina che s'annoia sempre, che ragiona su la nullità della vita, che vorrebbe strozzare le ricche dame e grida che Roma è odiosa. È vero. Tutti quelli che vivono strettamente del loro salario in una città come quella hanno

pensato, almeno per un momento, così. Tutte le sensazioni di Regina alla capitale son vere: paion cose piccine, ma è più facile riderne che comprenderle bene. Qui è la forza della Deledda, in questa coraggiosa espressione di ciò che gli autori più raffinati non sanno o non osano esprimere per timore di riuscir volgari. Se scrivesse meglio, se misurasse più accortamente le sue descrizioni di luoghi e di cieli non sempre opportune, che effetti potrebbe ottenere! Ma anche così fa valere la poesia d'anima con cui guarda la prosa delle realtà materiali; e il suo nuovo libro, come gli altri, è pur sempre la testimonianza attraente di uno schietto spirito femminile. »

Al quale non importa niente dell'arte, del pensiero, della storia, delle cose astratte, dei valori ideali. Unica sua occupazione è la realtà immediata, la vita pratica, e nella vita il sentimento. Una delle più rinomate scrittrici inglesi mi diceva una volta: « Tutto quello che è impersonale non mi interessa affatto: voi studiate le idee, io mi commuovo tra la gente ». E Regina, in mezzo al Colosseo, pensa: « Io non ho mai amato la storia. C'è della gente che viene da lontano per entusiasmarsi davanti ad una pietra, sulla quale, supponiamo, si posò il piede sporco di un guerriero romano. Ciò mi sembra stupido: perchè? La pietra per me non è che una pietra: le cose tutte non mi parlano per il loro passato, ma per la loro parvenza presente. Il passato è la morte; il presente è la vita... Sento solo il terrore del tempo che distrugge tutto... ».

Impariamo, perchè le Regine sono innumerevoli. Ma, come lei, non sanno esprimersi, nè hanno sempre la fortuna di trovare un'interprete così perspicace e così leale come Grazia Deledda. Vivono così in tutti i paesi del mondo; e il libro che rappresenta la loro sostanza morale ha ben diritto di trovar lettori anche fuori d'Italia, nelle altre favelle dell'inquieta società moderna.

Maggio, 1905.

XXXI.

GIOVANNI CENA *

Qualche volta è bene che il giornale afferri la novità e la presenti al pubblico, il quale con un soldo vuol comperarsi un'opinione bell'e fatta; qualche altra è meglio ch'esso si riservi di raccogliere e bilanciare le opinioni correnti, per veder di cavarne il giudizio più sicuro. Quanto alle poesie del Cena, i giudizi che se ne lessero non furono, caso raro, molto disparati. Egli non può lagnarsi davvero dell'accoglienza fattagli dalla critica e dal pubblico. Era noto soltanto a' suoi amici di Torino, quando pubblicò *Madre*, una specie di poemetto lirico dolente, che piacque tanto più quanto più apparve diverso dalle solite esercitazioni metriche dei verseggiatori eleganti che oggi vorrebbero spacciarsi per poeti. La coraggiosa sincerità del suo dolore guadagnò al Cena molte umane simpatie; i pregi innegabili, se non tutti nuovi, del suo stile, gli guadagnarono altrettante simpatie letterarie. Senza ciarlataneria, senza strombazzature d'amici e di editori, il suo nome uscì a un tratto, con onesta fortuna, dall'oscurità. La *Nuova Antologia* gli aperse le non facili porte; e poi, pubblicato che fu anche *In Umbra*, in quella medesima rivista, Arturo Graf, un maestro di color che sanno, scrisse sul Cena un lungo elogio critico che quanti son gio-

---

* *In Umbra.* — Torino, 1899.

vani scrittori in Italia potrebbero invidiargli. Quei versi attrassero l'attenzione degli scienziati, i quali vi trovarono un'insolita potenza di esprimere la sensazione e il dolore fisico, non meno che quella dei letterati; e i candidi lettori, i quali non vivono nè di scienze, nè di lettere, ma giudicano secondo che sentono, manifestarono universalmente le loro impressioni così, che si può riassumerle tutte in una frase volgare, ma significativa: « Questi ha qualche cosa in corpo ».

***

Il qualche cosa è propriamente la poesia; requisito necessario, checchè ne dicano, per un poeta; facoltà nativa che mal si definisce, ma che, forse appunto per questo, si capisce benissimo. Non l'hanno però capita affatto quelli che al Cena mossero rimprovero di « sciorinare al pubblico i suoi cenci e il suo dolore ». O che doveva mettersi a cantare le ricche stoffe e gli spassi degli altri, le belle signore e il magnanimo Zarathustra? Disgraziatamente la poesia va di solito compagna all'infelicità, anche per la buona ragione che felicità non ve n'è mai, nemmeno in prosa. Di che sarebbe bene si rammentasse caritatevolmente anche il Cena nelle sue ribellioni. Che la miseria si senta avversa alla ricchezza e vagheggi di abbatterne il regno, è ben naturale; ma che questo e tanti altri contrasti dipendano proprio dalla volontà degli uomini e possano, per forza di volontà, sia pure con una rivoluzione, rimuoversi, è cosa che non può pensare se non chi non conosca la vecchia, eterna storia della vita, o giuri sul verbo di Gian Giacomo Rousseau.

Chi sa se il Cena ha letto le opere del Rousseau, le *Confessioni*, i due romanzi, le lettere? Parlando di lui, non a caso vien fatto di ricordare il ginevrino. Il modesto poeta offre alcune somiglianze personali col grande ispiratore della rivoluzione francese. Venuto su di plebe, corso giovinetto in guerra del padre, esperto fin dai primi anni della povertà, ignaro dei costumi cittadini e smarrito nella città come un selvaggio « nato alla foresta ed al ruggito », e costretto dalla

civiltà alla dura servitù del lavoro, il Cena non è punto domato dai casi avversi.

Come il Rousseau, egli maledice la città corrotta, la civiltà bugiarda, le fittizie apparenze di armonia sociale, e anela alla pura e libera vita dei campi. Solo nella moltitudine, si sdegna e soffre di quel che alletta gli altri. E nell'anima sua « piena di cose oscure » è un dissidio perenne tra le idealità serene e il senso tormentoso del vero, tra il bisogno di affetti soavi e il tumulto dell'ire cupe. Buono, delicato, estremamente sensibile al bene e al male, egli è assediato da fantasmi biechi, assalito da incubi, affranto dallo sforzo vano di espandere la pienezza dell'esser suo tra le circostanze nemiche; e per ciò soffre del passato e del presente, di se stesso e della vita. Nemmen l'amore lo consola, perchè anche nella sua passione vigila implacabile l'ironia, e nessuna donna pareggia l'amorosa idea della sua mente.

Ma c'è un elemento della vita in cui il Cena può sentirsi superiore, fatta ragion dell'età, al suo grande parallelo; ed è la sventura. La lotta col padre e con la prima educazione; la malattia e la morte della madre ch'egli ha così lamentevolmente descritta; non so quanti altri casi, che sarebbe indiscreto ricercare e inumano raccontare, gli dànno pieno diritto di essere quel che egli è, come uomo e come poeta, poichè tutto ciò divien ne' suoi versi poesia vera, schietta, che turba e commuove e piace.

In quanto all'arte, se non è un modello di perfezione, il Cena sta per consenso comune tra i migliori della sua età. Qualche cosa, naturalmente, imita; qualche cosa ricorda, del Pascoli, specialmente, e del D'Annunzio, e del Graf; ma anche di Dante. E ha per difetti manifesti una certa ineguaglianza di stile, molte incertezze ancora e di lingua e di gusto formale, qualche prolissità, qualche opacità, qualche ripetizione; tutte mende che il tempo e lo studio possono correggere. Ma quel che il tempo e lo studio non potrebbero dargli mai, e che egli ha da natura, è il sentimento e l'im-

XXXII.

UN POETA NUOVO *

Non un nuovo poeta, di quelli che sorgono tra noi tutte le mattine per tramontare nell'oblìo tutte le sere; ma un poeta nuovo, nuovo di sostanza e di forma, d'anima e di intendimento, si rivela improvviso in un libro che, pubblicato da oltre un mese, è strano non abbia già fatto chiasso, ancorchè il nome dell'autore, Enrico Thovez, sia avvezzo da tempo a sonare tra le polemiche e susciti sempre un'idea di battaglia. Nella critica letteraria co' suoi fieri assalti contro il D'Annunzio; nella critica d'arte co' suoi giudizi talora aspri e sdegnosi, sempre improntati a una quasi selvatica indipendenza di gusto e di pensiero; perfino nella critica musicale, e da ultimo nella pittura, il Thovez non ha mai lavorato senza suscitare a furia intorno a sè il biasimo un po' sbalordito di chi va per la maggiore e la lode guerriera di chi spregia quella che il Carducci chiamò la maggioranza vile. È uno che sta a sè, che non si lascia persuadere dalle persuasioni esterne, ma in tutto vuole e può formarsi un'opinione propria, e la contrappone volentieri all'altrui: uno spirito irrequieto e aggressivo, parrebbe, che cerca fama sollevando contrasti ardenti. Parrebbe, ma non è, non è affatto così. Se in generale l'apparenza inganna,

(*) ENRICO THOVEZ, *Il poema dell'adolescenza.* — Torino, 1901.

nulla è più ingannevole delle apparenze critiche. Non di rado il frequentatore di battaglie è un solitario, l'ardito promotore d'assalti è un timido, il creduto cercatore di singolarità sbalorditoie non è che un sincero, un ingenuo, il quale dice la sua idea per ciò solo che è la sua idea, senza pensare a dissimularla o a castigarla per il quieto vivere. Tale è appunto il Thovez: solitario, sincero fino all'ingenuità, timido fino alla selvatichezza. Tale si mostra nel *Poema dell'adolescenza*, opera di candore e di fede, che tanto più vale quanto più sola e ignuda si offre ai facili colpi della critica letteraria.

Nella pittura, nella scultura, nella musica, in tutte le arti, il Thovez cerca e vuole la poesia. La quale è arte solo in un certo senso. Non si può forse definirla con una formola esatta; ma senza bisogno di definizioni, anzi oltre ogni concetto esattamente definito, tutti intendono per poesia un sentimento superiore delle cose e della vita, un'intuizione della sostanza che si disasconde nelle apparenze, un volo dell'immaginazione che avvicina le cose remote e dà vita sensibile a ciò che nell'animo umano è più profondo e più alto. Tutte le arti debbono essere per il Thovez la manifestazione di uno spirito poetico. Ma quella che porta il nome proprio di poesia è anche arte letteraria, l'arte della parola, dello stile, del metro. Ora tra la poesia dell'anima e l'arte letteraria, tra il sentire e il dire, è un dissidio che si palesa evidente nelle opere di coloro che non sanno dire con arte tutto ciò che sentono, e in quelle di coloro che dicono con arte anche ciò che non sentono. Questo dissidio si compone in una perfetta armonia solo nei poeti sovrani, Virgilio, Dante, Petrarca, Leopardi, i quali possiedono il duplice dono dell'anima e dell'arte, ed esprimono la grandezza dell'una con la perfezione dell'altra; ma perdura con particolari segni di sforzo e di pena in tanti minori, i quali hanno le potenze dell'anima superiori a quelle dell'arte, o perchè veramente non sanno trovare l'espressione totale, vitale, definitiva dell'essere loro, o perchè alla dura disciplina dell'arte nelle sue forme tradizionali non vogliono piegarsi, parendo loro che in esse il pregio dell'artificio soverchi l'efficacia espressiva e sia più una sofisticazione che

una manifestazione del vero. Da ciò la ricerca di forme nuove che ha affaticato nei tempi moderni i poeti più insofferenti di freni antichi e più desiosi di libertà pari alla mobilità del loro spirito; da ciò i tentativi di metri liberi, di ritmi originali, di versi strani che, se fanno buon gioco alla poltroneria degli ignoranti, dimostrano presso i poeti veri il proposito di sottomettere l'arte alla poesia, di fare che questa abbia vita più piena, francandosi dal culto superstizioso di quella, o più tosto riducendola ad essere un mezzo docile, non un fine imperioso.

Il Thovez è un poeta vero. Forse non è proprio altro che un poeta, troppo schietto, troppo « ebbro del sogno che porta in sè » per accettare codesta disciplina tradizionale dell'arte, di cui gli ripugna l'elemento inevitabile di finzione. Ed oggi che l'arte letteraria giunge all'estremo della sua raffinatezza, di contro ai vanti di coloro che, o rifacendo le forme poetiche d'altri tempi, o tormentando con incontentabile industria le più elette forme moderne, cercano le squisitezze rare della parola e dello stile, il gioco sapiente di ritmi e di rime, il pregio delle supreme eleganze ottenute o delle sottili difficoltà superate, egli si leva con un libro di versi che ai più non paion versi, con un poema lirico che sembra materia poetica greggia, senza adeguata elaborazione letteraria.

Così sembra, infatti. Tutto il *Poema dell' adolescenza* è scritto in una specie di esametri, composti a orecchio di due ottonarî con gli accenti mobili; versi senza rima, di ritmo ad un tempo troppo vago e troppo costante, che in principio non si afferrano e in fine stancano. Prendiamoli per una forma di prosa ritmica e misurata, per non far perdere il lume degli occhi ai verseggiatori sapienti, sacerdoti di un culto pauroso e quasi ermetico del dio verso, della dea rima, della dea strofe o stanza, di tanti dèi molto più temuti che temibili. Il Thovez non può essere per loro che uno scomunicato, un profano, un guastamestieri; benchè di musica e di sapienza ritmica i suoi versi siano tutt' altro che privi. Ma è uno sviluppo musicale di cui non si sente l'onda, di cui non si coglie il respiro se non si segua la lettura dei versi con quella disposizione di simpatia che il libro richiede sopra ogni altra, e che del resto non esclude la critica.

Il Thovez non adopera così arbitrarie e facili forme per cansare le nobili fatiche dell'arte, ma per rendere più immediata la comunicazione di sè al lettore, a cui narra la soave e dolorosa storia intima della sua giovinezza, giovinezza dell'anima, dell'intelletto e dei sensi. In un radioso mattino di primavera egli leva un grido di liberazione:

— Voglio un inno più vasto e forte! Le vostre strofe mi soffocano!

> Trarrò da me solo tutto: se la Natura mi accoglie
> Un mondo immenso è qui in me.

C'è sempre del lirismo romantico; c'è sempre del Byron in un adolescente; e, come nei romantici del buon tempo, il suo sentimento dominante è l'entusiasmo melanconico. Il giovinetto s'affaccia al vasto mondo, alla vita, di cui non ha se non un'idea confusa: sua è la natura, suo il sapere, sua l'arte, è tutto suo ciò ch'egli si sente pronto ad amare; e grida candidamente: «Ch'io possa esser grande, o morire!». Il suo essere si strugge in un impeto lacrimoso d'affanni, in un amplesso aereo che non diverrà mai terreno. La fanciulla cara, la donna del primo virgineo amore, perisce, scompare: e prima dei venti anni il poeta si sente gelido vecchio, aspettando la morte. Poi la giovinezza risorge nelle effusioni accorate, negli struggimenti, ne' rapimenti della fantasia e del desiderio: torna anche ai sensi il torbido desiderio di godere. Allora l'adolescente vive e gode come gli altri. Una donna s'incontra con lui la sera, passeggia nelle vie deserte con lui innamorato e trepidante. Ell'è per lui la grazia, la gioventù e la poesia. E lo abbandona ridendo, ancora più sciocca che perfida, senz'aver capito l'immensità del suo amore tenero, ardente e puro. E si lascia poi vedere con un altro. Commedia quotidiana, che per l'innamorato è tragedia. Egli soffre indicibilmente, come si soffre a vent'anni: nuove speranze, nuovi propositi riempiono l'animo suo, ma son vinti dal rimpianto del perduto amore. L'amore che gli manca è la poesia della vita; egli cerca la poesia, e gli par di morirne; cerca l'amore e non trova che le voluttà facili e ripugnanti. La sua giovinezza finisce lacrimosamente, la sua vita è condannata per sempre alla tristezza. Egli

sconta la colpa di un sogno, « il sogno di voler vivere secondo un alto pensiero »; e la realtà ha ucciso il sogno. Il poeta ridice a sè e altrui questa tanto comune storia della sua anima, sperando che altri uomini se ne sentano commossi, che una sola, anche una sola fraterna anima ne debba trasalire.

Ah, quanti lettori dovrebbero trasalirne! Se pochi uomini hanno la sensibilità estrema, la visione pittrice delle cose e l'elevatezza morale di questo poeta, quale poeta contemporaneo ha la profonda, virginea, candida sincerità della sua parola? Leggendo le sue pagine, si dimentica ch' esse sono state scritte da un artista, per non vedere, per non sentire che l'uomo, il simile e fratello nostro, a cui la vita ha mostrato le cose dure e gravi, le cose belle e fuggitive che ha mostrato a noi. Quello di « toccare il cuore », lo sappiamo, è un ufficio che sdegnano i moderni sapientissimi poeti. Non lo sdegna il Thovez, che è un umile, un modesto, un fedele interprete della vita. Il suo carattere letterario è l'ingenuità. L'originalità sua è nella sensibilità del suo temperamento, nella solitudine del suo spirito, nel tormentoso conflitto tra reale e ideale: cose tutte ch'egli ha comuni con altri, co' più veri e nobili poeti, ma per somiglianza nativa, non per istudio o per imitazione voluta. Così non per somiglianza di forme, tutt' altro, ma per affinità di sentimento, i suoi versi fanno ad ora ad ora tornare alla mente qualche antico greco, o Catullo, Shelley, De Musset, Withman, Heine, Leopardi, quelli tra i grandi lirici che sono i massimi, *perchè le pagine loro più belle potrebbero essere state scritte anche se prima non fosse mai stata scritta alcuna poesia.*

Diciamolo forte, in un'epoca di tanta arte posticcia, falsa e bugiarda: qui è l' originalità e la poesia per eccellenza: nel non derivare dall' arte altrui, nell' essere stata attinta direttamente alle fonti della vita a cui tutti bevono, nell'essere « un prodotto della natura vergine e pura ». Così intendeva la lirica il Leopardi; e avanzando negli anni, come si può vedere negli ultimi volumi de' suoi *Pensieri*, esprimeva sempre più aperto il suo disdegno verso tutto ciò che è ricercato, artefatto, imitato, contrario insomma alla spontaneità ed alla naturalezza, fuor di cui non vedeva poesia nè

modernità possibile. A me piace immaginare lo slancio di simpatia con cui il più grande lirico italiano degli ultimi secoli, se fosse qui, saluterebbe poeta il Thovez.

Questi ha composto un libro troppo poco elaborato, da sfrondare e da ritoccare in molte parti; tale che da un'intelligente e dotta correzione letteraria acquisterebbe straordinario valore, poichè possiede già tanto e così schietto ed alto valore di poesia. Qui non si cantano inni, nemmeno amichevoli. Ma non deve mancare la giusta lode ad un poeta, il quale, potendolo, non si mette a risuscitar forme morte, per quanto gloriose; non distilla nelle sue pagine quel che ha imparato nelle pagine altrui; non imita, non si gonfia, non s'infinge; ma, per dire col Campanella, torna all'originale eterno, alla verità della natura e della vita, quale ei la sente e l'ama, e da essa sola, da essa e dall'anima sua trae tanta novità di poesia, tanta sincera freschezza di visione e di commozione.

Luglio, 1901.

XXXIII.

GIOVANNI MARRADI *

Giovanni Marradi ha cinquanta anni di età e venticinque di poesia. Appartiene alla bella schiera che il Carducci guidò a restaurare il culto della forma e la italianità del gusto letterario, contrapponendo al vecchio dilettantismo facilone, alla sterile imitazione degli stranieri, allo scorretto vaniloquio dei tardi romantici l'amore della schietta poesia italiana del trecento e del rinascimento, nata di popolo e perfezionata dall'arte umanistica. Venne su col Biagi, col Mazzoni, con Severino Ferrari, con Giovanni Pascoli, tutti studiosi e artisti insieme; e si distinse dai compagni per essere unicamente poeta. Non fece della sua vita letteraria due parti: non fece altro che versi, e nell'arte versò tutti i suoi studî. Dal 1875 in qua pubblicò tre volumetti di poesie, altre molte ne sparse in periodici e in fogli volanti. Fu lungamente solitario e sempre schietto e parco, cultore della musa quale voleva il Parini,

> . . . . . cui diede il ciel placido senso
> E puri affetti e semplice costume.

Piacque molto; le sue poesie furono ristampate più volte; non poche di esse si leggono nelle antologie scolastiche, e lo meritano, perchè son gemme della poesia contemporanea. Ma nella scuola il Marradi non vive più da un pezzo. Ferdi-

(*) *Poesie* novamente raccolte e ordinate. — Firenze, 1902.

nando Martini lo tolse dai licei dove insegnava per farlo provveditore agli studî, destinandolo così a peregrinare malinconicamente da una in altra provincia, con la legge dell'istruzione obbligatoria e con le altre innumerevoli leggi, ordinanze, regolamenti e circolari che consolano l'istruzione in Italia: grave e amaro viatico, da cui è miracolo se il poeta non restò mortificato. Ora è capitato in patria, a Livorno; e, come chi torna a casa sua dopo un lungo ramingare, raduna i suoi ricordi. Quasi tutte le sue poesie sono propriamente *ricordi lirici*, secondo il titolo d'un de' suoi libri. Dopo i libri a cui arrise così lietamente la fortuna, egli manda fuori il libro completo, ordinato, definitivo: un volume della nobile collezione gialla del Barbèra, che comprende il meglio dell'opera sua.

Il Marradi non è un vecchio che faccia per tempo il suo testamento letterario. Ma, giunto a quell'ora della vita donde l'occhio si rivolge indietro a raccogliere pensosamente le visioni della giovinezza e dell'età matura, provvede a riunire le pagine disgiunte in cui quelle visioni si fissarono nelle forme dell'arte, e le compone in un tutto che ha la stessa unità di carattere della sua vita. Per quanto nel suo scrivere egli abbia potuto risentire le mutazioni di età, di vicende e di letture, pur tuttavia il suo temperamento di artista è rimasto quale la natura e la prima educazione l'hanno formato. Il nuovo volume delle *Poesie* dà modo di riconoscerlo intero e di seguirne gli svolgimenti per oltre vent'anni.

***

Le liriche giovanili sono adunate in un primo gruppo, sotto il titolo di *Cinerarium*. Non sono molte e non sono gran cosa: ispirazioni modeste, forma corretta. « Chi sa per prova — dice il Marradi — come sia dolce rivivere nei ricordi della gioventù tramontata, non vorrà, spero, rimproverarmi che più severa non sia stata la scelta de' miei primi canti ». Più severa poteva essere infatti, e l'effetto del libro se ne sarebbe avvantaggiato; ma non conviene rimproverare il poeta se ha voluto ripresentarci così le sue prime prove, perchè potessimo misurar meglio il cammino ch'egli ha per-

corso. Dai saggi quasi timidi del *Cinerarium* al sicuro slancio virile delle *Elevazioni* c'è veramente un gran tratto. Il primo prorompere di poesia calda e personale si trova nell'*Epicedio*, liriche scritte in morte della sorella e della madre: è il dolore quello che matura il poeta. Chi non ricorda *In treno*, quella terza rima così piena di singulti e di lacrime, in cui il vecchio metro austero diventa famigliare e dice così perdutamente lo schianto del cuore colpito da un'improvvisa sventura? E la *Notte dei morti*, dove il rimpianto del figlio si esala così cocente su la fossa della madre perduta? Il verso dice e canta: da questo punto il Marradi spicca il suo proprio volo, che è volo d'allodola ebbra d'aria e di sole, la cui voce piove su la natura, e tanto più squilla quanto più s'innalza. Da questo punto mi pare che la poesia del Marradi acquisti il suo carattere singolare e costante, che è la musicalità copiosa e quasi abbandonata, insieme con la nettezza, tutta italiana anch'essa, dell'immagine e dell'espressione. In un suo capitolo inedito, diretto ad Enrico Nencioni, egli scriveva una volta:

> Già i critici, lo sai, più d'una volta
> sentenziaron ch'io non ho col verso
> la question sociale ancor risolta:
>
> ch'io sono uno stilista agile e terso,
> ma che non so, come il Checcucci o Dante,
> descriver fondo a tutto l'universo.....
>
> Lo so, lo so, non sarò io l'Atlante
> che su le spalle sue leverà il mondo,
> non il Prometeo d'età nuove e sante.
>
> Io mi contento d'esalar dal fondo
> del cuore, in armonia, qualche sospiro
> d'augurio e d'ansia a un avvenir giocondo,
>
> e d'ascoltare nel perpetuo giro
> dell'universo l'anima infinita,
> il palpito dell'acque ed il respiro,
>
> pago se mai dell'universa vita,
> dell'uman volgo nei dolori antico
> passi nel canto mio l'eco smarrita,
>
> se mai dal bosco, se dal mare aprico
> parli anche a me la voce delle cose.....

Il poeta è tutto qui, candido, modesto, sincero. Più che profondità dell'anima, più che sublimi concezioni della mente,

egli rende l'eco che trova in lui la voce delle cose: e il suo spirito è come una cavità felicemente sonora, in cui quell'eco si desta con ritmi di melodia, con accordi d'armonia, formando una musica bella, ricca e facile. Nessun poeta contemporaneo canta come lui. Le sue sensazioni più forti son quelle della luce, del colore e del suono, e gli suggeriscono immagini la cui limpidezza passa nella parola con onde vibranti.

Leggendo via via *Vita nuova*, liriche in cui l'amore della sposa ha così gentili accenti, e poi *Vecchi affreschi*, si sente quell'onda di canto che si fa più larga e con mirabile agilità obbedisce alla sapiente misura del verso. Indi, nei *Ricordi fiorentini*, nel *Mare toscano*, nel *Cantico umbro*, il poeta, stavo per dire il musicista, tocca il sommo della sua potenza. S'incontrano in queste pagine poesie che nella nostra memoria hanno impressa da tempo la loro melodia, e che si rileggono con quella straordinaria pienezza di piacere con cui non si ascolta se non la musica già conosciuta e ricordata. Ecco la *Serenata nusiale* per Severino Ferrari, gorgheggio d'usignuolo nei verzieri di Toscana; ecco *Treno diretto*, *Ricordo d'infanzia*, *Crepuscolo marino*, *San Rossore*, *Monte Luco*, *Sinfonia del bosco*, maraviglie di canto descrittivo. Il Marradi non descrive per ozio o per isfoggio d'arte; descrive perchè vede, perchè ode, perchè sente così le cose esterne, e canta perchè il suo sentimento è di entusiasmo, e ha bisogno di espandersi, di comunicarsi altrui. Per ciò la sua poesia è in gran parte esteriore, e sembra scarsa d'intimità a noi educati al tormentoso psicologismo; ricorda un poco il Prati, ma ricorda anche lo Schiller, perchè è piena d'umanità. Del resto il Marradi sa benissimo quello che è, e lo dice tanto chiaro che la critica non ha che da imparare da lui qual è, direbbe il Taine, la sua « qualité maîtresse »:

> È canto il verso, è nota dell'inno musicale
> che dalla terra al cielo tumultuando va,
> è voce luminosa che palpita, che sale,
> che l'Ideal prosegue nell'alta immensità.

Proprio così: una « voce luminosa ». L' epilogo del suo volume è *Harmonia:*

> Sente il poeta l'eco misteriosa, il palpito
> dell'armonia che gli astri perennemente gira,
> e a vol rapisce, in ritmo di sapienti musiche,
> suoni alla terra e al cielo come a un'immensa lira.
>
> Come a una lira immensa, rapisce accordi all'intimo
> concento delle cose che nel suo cor vibrò,
> e ode per gli azzurri silenziosi ascendere
> la sinfonia dei sogni che l'anima sognò.

Il complesso della sinfonia, a forza di ricchezza e di pienezza, riesce a lungo andare un po' monotono; e il lettore malizioso potrebbe figurarsi il Marradi come un uomo che sta sempre a bocca aperta. Ma non è vero; egli sa anche mormorare sommesso e favellare pacato; la sua lira ha molte corde, acute e gravi, ed ha anche quando occorre, il sordino. La sua esuberanza musicale si sfoga nei metri andanti e rotondi, quartine, ottave e simili; ma nei metri più castigati e rigorosi, come il sonetto e la ballata, trova armonie più blande, cadenze più contenute. Nel volgere le terzine del sonetto in guisa che compiano le promesse delle quartine e chiudano perfettamente il breve cerchio del componimento; nel proporre la ballata petrarchesca con la *ripresa* e nello svilupparne il tema per le tre curve della *stanza* in guisa che l'ultima rima torni desiderata, aspettata, giusta all'orecchio come cadenza necessaria; nel comporre le corone dell'una e dell'altra specie, il Marradi è maestro, e l'arte sua non ha quel che di stillato, spremuto e faticato che tanto spesso si avverte nell'opera dei verseggiatori più squisiti. Oltre che verseggiatore, egli è rimatore felice, d'una dolcezza tassesca: ben italiano, ben meridionale di temperamento, per quanto disciplinato dal buon gusto toscano e da un'eccellente educazione letteraria.

La sua poesia ricrea perchè è tutta limpida, e, se non si leva ad altezze sublimi, non s'abbassa mai a divenir volgare o pedestre. Per di più, essa dà al lettore quel senso di sod-

disfazione interiore che si riceve soltanto dagli scrittori che manifestano l'esser loro totalmente, esattamente, senza oscurità, senza insufficienze, senza esagerazioni. E il Marradi non è un vano sognatore. Se il mare, i monti, i venti e le boscaglie sono i suoi temi prediletti, perchè il suo sentimento più intenso è quello della natura, anche la storia lo fa pensoso, anche le sorti degli uomini, le sofferenze dei miseri gli dettano canti alti e accorati: e occorre appena ricordare che uno de' più nobili tentativi epici moderni è la *Rapsodia garibaldina*, pagina forte, la più forte del Marradi, ma non la più generosa, perchè altre liriche eroiche, altre pagine frementi sono nel suo libro. E v'è anche, sotto tanta serenità espansiva, un fondo di tristezza. Vissuto in altera solitudine, il poeta ha raccolto le varie voci delle cose lungo il suo mare nativo, e poi nei luoghi della storia dove la sorte lo ha tratto, nella Lunigiana, a Siena, nell'Umbria, nell'Abruzzo, a Modena, a Firenze; ha seguìto le orme di Dante, ha evocato ombre di antichi poeti, di donne e di cavalieri; ha sofferto coi popoli oppressi e coi martiri della libertà; ha dato a tutte queste voci la forma e la vita de' suoi canti; ma in ultimo è combattuto tra l'idealità poetica che lo esalta e la ferrea necessità del dolore che ha ritrovato a tutti i varchi della realtà.

Triste è il poeta, e l'Arte è vil fatica
per una gente che non guarda e passa.

Forse egli si crede più solo che non è. In ragione della sua chiarezza, della sua musicalità, della simpatia pronta e piena che tutto il suo essere poetico ispira, il Marradi è invece, e senza dubbio, uno dei poeti più meritamente cari al pubblico. Al pubblico sano e colto, s'intende. Degli altri, gente guasta o grossa, che importa?

Aprile 1902.

XXXIV.

GUIDO MAZZONI *

Preziosi, cari, attraentissimi libri son quelli che da qualche anno si vengono pubblicando, ciascun dei quali racchiude tutta l'opera compiuta da un poeta sollecito di raccogliere, prima che la sua vita letteraria finisca, le pagine sparse, e di ripresentarle corrette e ordinate in modo definitivo ai lettori della generazione sua e a quelli della generazione nuova, agli uomini maturi che amano volgersi indietro e ricordare, e ai giovani cui giova conoscer bene i loro predecessori. Cominciò il Carducci con l'edizione totale delle sue poesie, gran dono ch'ei fece, più ancora che a noi, ai posteri; i quali probabilmente saranno lettori più frettolosi e impazienti di noi, e si compiaceranno di trovare in un solo volume autentico tutto quanto un autore. Guai nell'avvenire a chi avrà scritto troppo, a chi non avrà saputo raccogliere in un'arca breve e lieve il suo patrimonio letterario, prima ch'esso sia stato disperso dal tempo oblioso e dalle novità incalzanti! L'esempio del Carducci fu tosto seguìto da altri due vecchi, il Chiarini e lo Stecchetti, e poi da altri che, come il Marradi, non sono vecchi ancora, ma già sentono di appartenere alla vita intellettuale del passato più che a quella del presente.

Al Marradi tien dietro Guido Mazzoni, dando in una quarta

(*) *Poesie,* IV ediz. Bologna, un volume.

edizione assetto definitivo a' suoi versi di oltre vent'anni. Manca ancora Severino Ferrari, le cui liriche, sparse in parecchi volumetti oramai fuor di commercio e quasi introvabili, non son più presenti al pubblico, e ai giovani d'oggi restano pressochè ignote. Non può stare senza il Ferrari la famiglia poetica del Carducci: piccola famiglia, perchè, come attesta il Chiarini, il maestro non incitò mai i suoi scolari a comporre versi; e se innumerevoli, anzi quasi tutti i verseggiatori italiani viventi son suoi discepoli spirituali, pochissimi sono i suoi discepoli diretti. Ma questi pochi, cinque o sei, son riusciti, come ognun sa, per una parte o per l'altra eccellenti. Hanno avuto dal Carducci l'impulso e l'avviamento, hanno imparato da lui il gusto e il culto dell'arte; ma poi ciascuno ha trovato la sua via. e per quella s'è messo con le forze proprie. Per ciò non dico scuola ma famiglia; perchè nella disciplina della scuola i discepoli imitano e seguono fedelmente il maestro, mentre nella famiglia i figli ricevono l'educazione dal padre, ma poi escono a vivere e a lavorare indipendenti.

Guido Mazzoni fu prima scolaro del D'Ancona a Pisa, poi del Carducci a Bologna, e così fin da principio la poesia s'aggiunse per lui, come un coronamento e un diporto, agli studi severi, i quali, per quanto diletti, non sarebbero bastati a soddisfare il suo spirito fantasioso e affettuoso. Cominciò, come appare dal suo volume, imitando il Carducci nella scelta degli argomenti e dei metri, nell'attingere ispirazioni dalla storia e dalla letteratura dotta; fu anch'egli, come il maestro, poeta della filologia, direbbe il Croce, cantore della materia professata in cattedra. Ma trovò presto altre note più schiette, più sue; e, senza mai romper fede alla tradizione da cui sentiva di procedere, trattò materia viva ed ebbe un piccolo regno poetico proprio. Non occorre molto acume di critica per avvedersene. Lo stesso onesto poeta dimostra gli sviluppi del suo ingegno nella partizione del volume, raggruppando le sue poesie in tre sezioni che ne dicono le fonti e la varietà: *Dalle pagine e dai luoghi*, *Dalla famiglia e dalla vita*, *Dalle occasioni e dal pensiero*. Esteriori dunque i motivi delle prime; più intime e personali le seconde; momentanee e più volute, se non meno

spontanee, le terze. In tutto un centoventi poesie, tra le quali il pubblico italiano ha fatto da un pezzo la sua scelta.

Sebbene il Mazzoni non abbia mai smesso di scrivere (l'ultima ode *Trieste*, che chiude il suo libro come un saluto augurale, porta la data del febbraio di quest'anno), la sua poesia è, in sostanza, la poesia di vent'anni fa, quando si scriveva per l'ambizione di scriver bene, senza pensiero di guadagni e di trionfi teatrali; quando i costumi letterari erano modesti, e il colmo della pubblicità era rappresentato dalla *Cronaca bizantina* e dal *Fanfulla della Domenica.* Allora il Mazzoni fu stimato primo tra i discepoli del Carducci. Oggi più d'un suo compagno ha maggior fama poetica di lui; ma egli non se ne duole, perchè, qualunque sia la sua fortuna o il suo valore comparativo, non deve mai dolersi lo scrittore che è riuscito a rappresentare lucidamente se stesso nell'arte sua. E il Mazzoni è tutto qui nel libro de' suoi versi: letterato per passione delle lettere, studioso paziente ma disinvolto, uomo di gusto e uomo di cuore, giornalista a' suoi giorni, eccellente padre di famiglia, inclinato a vedere la politica traverso la storia, fedele al dovere e all'amicizia, retto e gentile sempre. Chi ha composto un libro come questo è tale che sa trattare un po' tutti i generi; ma il lettore riconosce agevolmente quello che in tanta varietà è il segno di una personalità costante, quelle tra tante pagine che sono più originali.

Il primo gruppo, *Dalle pagine e dai luoghi*, è quello che risente più continua e profonda l'azione del Carducci. Non però in tutto. Il discepolo imita direttamente il maestro in certe liriche d'argomento storico o mitico e in certe odi che direi panoramiche, come *Dal Friuli al Lemano.* Ma intanto viene tentando sentieri più umili e più fioriti. Dialoga le trattative tra Nicomede e gli Cnidî per l'Afrodite di Prassitele, narrate da Plinio il vecchio e ricordate anche dal Giordani; sceneggia la morte di Ciro e di Artapate a Cunaxa; e il bell'esametro che evoca quasi famigliarmente codesti antichi spiriti, gli serve poi a dialogare il romanzo moderno di Vittoria Savorelli, con quel fare discorsivo e piano a cui il gran verso eroico dei classici fu piegato anche dal Chiarini. In queste evocazioni del passato gli effetti di figura-

zione decorativa cominciano già ad essere soverchiati da quelli del sentimento commosso; il quale poi vibra e geme tra i volgimenti e le riverenze del *Minuetto doloroso*, e trionfa nelle ballate degli *Osî Camerti*, dove a poco oramai è ridotta la parte descrittiva. Ammira l'ingegnosa coltura dell'artefice chi legge i sonetti della *Riviera di Levante;* ma tra tanti saggi d'arte elegante aspetta ancora una manifestazione piena di poesia.

Preparata così dagli esercizî giovanili, essa arriva nel libro secondo, *Dalla famiglia e dalla vita.* Qui è il Mazzoni solo e schietto, che dalla sua letteratura trae la maestria della forma, non gli spiriti della poesia; è l'uomo privato che canta i dolci affetti e i cheti pensieri; è l'innamorato, il fidanzato, lo sposo, il marito, il padre, l'uomo probo, operoso e buono che segna i momenti lirici della sua vita modesta. Non c'è bisogno di uscir di casa per essere poeti. La moglie amata; i figli « trepidato unico bene »; le vicende e le consuetudini domestiche dànno argomento alle liriche del Mazzoni che per consenso universale si stimano le sue migliori. Sono celebri e si studiano già nelle scuole *La posta*, *Il mazzo delle chiavi*, *La macchina da cucire*. In questa poesia famigliare di sentimento e di stile non v'è tra noi chi faccia di meglio; come nelle liriche d'osservazione e di sintesi quasi didascalica, quali *La Musica*, *Cielo stellato*, *I ritratti*, non v'è chi più s'avvicini allo Zanella. E come il poeta vicentino, il Mazzoni predilige qui i metri brevi, in cui per la loro pochezza le parole acquistano maggior valore e par che disegnino più netta l'immagine. Ornato di tutte lettere, e per di più fiorentino, egli ha a' suoi servigi tutte le grazie della lingua; ma se pur fa uno studio, è quello di schivare ogni artificio appariscente, ogni affettazione. I versi per lui han da essere riposo, non fatica.

. . . . . . Quando il silenzio
Regna la casa, e sopra i letti candidi
Aleggian bisbigliando i sogni candidi
(Cuce la mamma accanto al lume e vigila),
Io nel mio studio ascolto quel silenzio
E quel pispigliamento; ed ecco un crescere
Di voci intorno intorno, acute e flebili,
Tinnule e gravi. Le pareti s'aprono
Svariate di libri allineantisi

Che dalla vita, quant'è il dì, mi esclusero;
E io muovo per vie folte di popolo,
O là sul mare fluttuante navigo,
O mi aggiro tra chete ombre di larici,
E respiro la vita. E tale è il premio
Che la sera mi do, stanco dell'opera;
Tender l'orecchio ai sogni, all'ombre, al cantico
Delle cose infinite e tender l'anima
Dove non so, ma in alto, e, se mai valgami
L'arte a tanto, fermar nelle mie pagine
Qualche gentil virtù, qualche benefico
Suon della vita. Un giorno a queste pagine
Voi chiederete, o figli, e la memoria
E un conforto di noi: sappian rispondervi,
Quali io le volli ammonitrici ingenue,
Non vane lagrimette e non disutile
Dell'amore e dell'opera il fastidio,
Ma la serena alacrità del vivere.

Chi conosce l'uomo, sa che queste non sono dicerie di parata. Il Mazzoni non s'è perduto mai nelle fantasticherie. Ha in casa sua una libreria ricca e ordinata come han pochi studiosi italiani; studia sempre, per sapere e per insegnare, più che per cavare libri dai libri; e non si sdoppia nei diversi uffici. I suoi lavori di storia letteraria e le sue relazioni all'Accademia della Crusca serbano lo stile brioso e piano della sua lirica famigliare: stile quasi parlato, a cui il buon gusto e l'educazione fina impediscono di cadere mai nello sciatto. Si vorrebbe che tutte le parti della nuova *Storia letteraria d'Italia* di casa Vallardi fossero scritte come l'*Ottocento* del Mazzoni, modello di chiarezza piacevole. Il che non garba ai pedanti massicci, per i quali la storia e la critica han da essere scienze occulte, misteri ermetici da trattarsi con piglio truce e con animo chiuso alle voci del mondo profano. Il Mazzoni non si sequestra dai vivi, non si apparta dal mondo, nè come uomo nè come poeta: canta gli affetti domestici e canta anche i fatti e le commozioni della patria. Alle gentili pagine liriche della famiglia e della vita privata seguono nella terza parte del suo libro le poesie civili e amichevoli, occasionali quasi tutte, e per ciò meno interessanti, ma non meno pregevoli quanto all'arte, e più varie di forme. Fra tutte le forme liriche mi pare che il Mazzoni tratti felicemente le più misurate e

precise, il sonetto e la ballata: la ballata specialmente, forma di leggiadria e di grazia popolaresca, che un artista suo pari può ridurre alla più squisita finezza di struttura, senza toglierle la sua musica ingenuamente ritornellata. In sonetti e ballate egli tenzona col Marradi e col Picciòla, elegantissimi fabbri anch'essi di quei metri che piacquero tanto al loro parnassianismo giovanile. Usa da maestro anche i metri delle odi che il Carducci chiamò barbare, per imitazione immediata, nella quale se ne vede ora chiaro il vario effetto. Le une reggono ancora, altre non piacciono proprio più, massimamente l'alcaica, ritmo che l'orecchio italiano sente, ma non gode, e disadatto veramente ai soggetti moderni. Anche il Mazzoni deve sentire ch'essa non conviene al suo temperamento poetico. Quanto più la sua poesia è commossa, tanto più si giova dei metri di largo respiro.

E son di commozione, più ancora che di pensiero, le sue ultime liriche. Ei non è un filosofo che proponga teorie nuove; è un uomo sensibile e pensoso, cristiano di morale se non di fede, amico degli uomini e della vita senza ottimismo. Lo spettacolo del cielo lo trae ai pensieri sublimi, ma tosto lo respinge a contemplare le miserie della terra.

Stando a mirar le stelle
Ch'eran lassù lassù,
Mi venne meno il cuore.

Poi le stelle si oscurano, la pioggia scroscia, il pensiero si ripiega e s'attrista. Gli uomini sono malvagi e infelici: solo sentimento giusto per loro è la pietà.

Uomini, o dure spine, o putidi fiori, o maligni
  Frutti, cui diede inconscio l'albero della vita;
Uomini, o serpi gonfie di torbida invidia, striscianti
  L'un contro l'altro sempre con le trisulche gole;
Uomini, chi vi pensa, o l'ira nel cuor gli tempesta,
  O d'un amaro ghigno se gli contragge il viso:
Quei che vi pensa, o dolci fratelli, trema e s'arretra
  Pallido nell'orrore d'essere anch'egli un uomo.

. . . .

Oh non dell'ira degni e non dello scherno noi siamo,
  Ma di pietà! Del pari tutti infelici siamo.
Miti e protervi, tutti un'unica forza soggioga;
  Passan gli umani, sempre resta l'uman dolore.

. . . .
Quei che vi pensa, o miei fratelli, vorrebbe giocondo
  Porre sul rogo il piede, dare per voi la vita
Benedicendo; invidia i martiri, invidia gli eroi;
  L'alta dolcezza intende d'un sacrificio vano.

A queste conclusioni si giunge per la via del cristianesimo o per quella del pessimismo: la *Ginestra* del Leopardi mette capo alla fraternità evangelica. Il Mazzoni, che vorrebbe immolarsi per gli altri, ha pure una virtù più pratica, quella del perdono.

  Io per la breve vita
Che a vivere mi resta
(Lo giuro per la testa
De' figli miei, lo giuro),
  Mai non darò ferita
Per ferita al fratello:
Scenderò nell'avello,
Tal come nacqui, puro.
  Lenta la neve fiocchi
O sfolgoreggi il sole
Sopra le chete aiole
Del nostro camposanto,
  Più non vedran questi occhi,
Non sentirò sentito.....
Oh dono all'Infinito
Di mie vendette il vanto!

Bontà, perdono, casa, famiglia, patria, arte semplice e sincera, cose dell'altro secolo! C'è a Firenze una brigatella letteraria che se ne beffa. C'è in tutta Italia un pubblico che se ne compiace.

Aprile, 1904.

XXXV.

GIOVANNI PASCOLI

I. I « Canti di Castelvecchio ».

« Rimangano questi canti su la tomba di mio padre — diceva, nove anni sono, la prefazione delle *Myricae* — Sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane: non disdicono a un camposanto... ». « E su la tomba di mia madre rimangano questi altri canti...! » dice ora la prefazione dei *Canti di Castelvecchio*. L'un libro è simile all'altro: voci d'uccelli, voci d'acque e di fronde, voci di campane, che il candido poeta raccoglie nell'anima pensosa, aperta fraternamente all'amore di tutti gli esseri viventi: anima buona e monda, che non porta in mezzo alla natura i turbamenti del vivere sociale, e tra le creature semplici passa semplice nella sua superiorità, quasi ignara delle passioni che più agitano e consumano tra tanto ansioso affaccendamento gli uomini; anima dolorosa, su cui pesano memorie di morte e di sventura immeritata, in cui piange il suo pianto antico una famiglia distrutta, il padre assassinato da nemici ignoti, la madre morta dopo un anno di crepacuore, i maggiori fratelli morti anch'essi anzi tempo, una famiglia di cari fantasmi che torna di continuo, parlando e lagrimando, a rinnovare l'immortale angoscia nel cuore del poeta.

Rimane accanto a lui la sorella Maria, pia vergine come lui devota a codesta dolorosa religione della sventura. E hanno perdonato tutti, i morti e i superstiti. Non una parola di rancore, non un accento d'odio e di vendetta nelle tante pagine che il Pascoli riempie con sì ingenuo abbandono del suo sentimento di vittima innocente, quasi attonita e smarrita sempre sotto l'enormità del lutto a cui è condannata. Non c'è che perdono e amore nella sua coscienza di cristiano, che non fa pompose professioni di fede, ma rende bene per male, e cerca le ragioni della vita nel pensiero della morte, senza il quale, dice, « senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, la vita è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico ». Sentimenti e tendenze già adombrati nelle *Myricae* si spiegano meglio nei *Canti di Castelvecchio*, quasi che la coscienza più matura del poeta gli segni via via più sicuramente il cammino spirituale a cui è destinato.

È già con Cristo chi è con Francesco d'Assisi, e come lui porta le piaghe immeritate, e come lui ama il creato nella sua realtà e nel suo mistero. Francescano è il Pascoli quanto e come comporta l'età nostra. Per amor degli uomini che soffrono è socialista, e perchè aspirava « a togliere dal mondo il male » fu sostenuto qualche tempo in carcere ai tempi della reazione sommaria. E per amore della natura passa quanto tempo ha libero in campagna, a Castelvecchio di Barga, nella provincia di Lucca, dove possiede una casa; e soltanto in quella solitudine ritrova intera la sua coscienza poetica. Solitudine sarebbe per altri, non per lui, che vi ha amici tutti gli abitanti del circondario, famigliari per lunga consuetudine l'eloquio e i costumi, e pieni di compagnia tutti quei luoghi dove ogni cosa gli parla e gli si confida. Quivi egli tiene libri e giornali, ma non pare. Lontano dalla civiltà faticosa, non avverte altri casi che quelli delle stagioni, della vegetazione e della placida giornata agreste. Non è il Pascoli, come soglion essere i poeti paesisti, un cittadino, un figlio della civiltà intellettuale militante, che ripara in campagna per averne sanati e ricreati i sensi e lo spirito. Non è, nella vita e nella poesia, un villeggiante: è un campagnuolo autentico, un rustico di nascita e di temperamento,

che abita in città per dovere di professione, ma ha tutte le radici dell'esser suo nella terra e nel villaggio, e, molto più che de' letterati suoi colleghi, si sente fratello degli agricoltori, della gente umile che vive in comunione assidua con la natura. Latinista in cattedra, traduttore d'Omero, esegeta di Dante, maestro d'arte letteraria eruditissimo, superiore forse ad ogni altro in Italia, ricupera nel suo diletto soggiorno campestre la più rara delle virtù poetiche, quella di ascoltare le voci del suo mondo interiore ed esteriore dimenticando i libri, leggendo direttamente nel libro della vita che gli sta aperto davanti e scrivendo così sinceramente da riuscire sempre originale.

Sì, ma quei libri di tanta arte, quegli studi faticati, quel costante lavoro letterario, più di vocazione che di professione, hanno aguzzato estremamente in lui il gusto nativo, hanno resa estremamente sensibile e avida di perfezione la qualità principe del suo ingegno, che è la finezza. Il contemplatore solitario, che sa tutta l'annua storia della campagna, ascolta il linguaggio degli uccelli e intende tutto ciò che vibra e canta nell'aria, è anche un artista di squisitezza inaudita, che conosce tutte le virtù della parola e del ritmo e s'è addestrato alle più sottili industrie dello stile e della prosodia. Quando prende a poetare, dimentica gli esempi altrui e scrive di suo, ma nel suo scrivere distilla gl'innumerevoli accorgimenti di un'arte dottissima governata da un gusto delicatissimo. Una tale anima e un tale ingegno, uniti insieme, producono una poesia unica ai giorni nostri. Originale, certamente, perchè tutta personale, ma non così da creare un tipo letterario al tutto nuovo. Si è sempre figli di qualcheduno, anche in arte.

Il Pascoli è figlio della poesia popolare. Quanta sia la vastità delle sue letture, è ben noto, e basta a farne prova lo stupendo libro *Sul limitare*, libro per gli scolari dal quale imparano i maestri. Ora, di tanta poesia studiata, egli s'è assimilata per affinità elettiva quella che più s'accorda al suo modo di sentire. Appunto perchè è un poeta spontaneo, che il sentimento e la natura ispirano immediatamente (e questa mi sembra la sua più alta lode), le forme ch'egli predilige per istinto son quelle della poesia ingenua, spon-

tanea, primitiva, quelle dei nostri divini canti popolari antichi e moderni, nel sapiente amore dei quali è stato forse preceduto da Severino Ferrari, e i modi narrativi di Omero e della poesia popolare romanza. Cantilene, ballate, strambotti, rispetti, cobbole, nenie, ninne-nanne, forme di gentilezza affettuosa e di agile melodia, che il Pascoli elabora con arte infinita, innamorato della loro freschezza perenne, cavandone effetti di commozione nuovi, ma tali che richiamano alla nostra mente e al nostro orecchio qualche cosa di anticamente caro, come le sue *Ciaramelle:*

Sono venute dai monti oscuri
le ciaramelle senza dir niente;
hanno destata ne' suoi tuguri
tutta la buona povera gente.

Ognuno è sorto dal suo giaciglio,
accende il lume sotto la trave:
sanno quei lumi d'ombra e sbadiglio,
di cauti passi, di voce grave.

Le pie lucerne brillano intorno
là nella casa, qua su la siepe:
sembra la terra, prima di giorno,
un piccioletto grande presepe.

Nel cielo azzurro tutte le stelle
paion restare come in attesa;
ed ecco alzare le ciaramelle
il loro dolce suono di chiesa;

suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mamma, suono del nostro
dolce e passato pianger di nulla.

O ciaramelle degli anni primi,
d'avanti il giorno, d'avanti il vero,
or che le stelle son là sublimi,
conscie del nostro breve mistero;

che non ancora si pensa al pane,
che non ancora s'accende il fuoco;
prima del grido delle campane,
fateci dunque piangere un poco.

Non più di nulla, sì di qualcosa,
di tante cose! Ma il cuor lo vuole
quel pianto grande che poi riposa,
quel gran dolore che poi non duole:

sopra le nuove pene sue vere
vuol quei singulti senza ragione;
sul suo martòro, sul suo piacere,
vuol quelle antiche lagrime buone!

V'immaginate lo stupore, il rapimento dei vecchi romantici italiani e tedeschi, se leggessero pagine liriche come quelle in cui il Pascoli rende con parole umane le indistinte parole di vita che vanno tra la terra e il cielo, e alla storia de' suoi dolori e de' suoi cari morti dà il fascino d'una leggenda misteriosa, e nel linguaggio dei bimbi e degli uccelli pone l'accento accorato de' suoi rimpianti? Non uno di loro, eccetto Arrigo Heine, ha saputo dalla fonte comune della poesia popolare derivare una così commossa vena di lirica propria.

Fuor delle tradizioni imperiose, fuor delle imitazioni tentatrici, la poesia è per lui rivelazione della coscienza profonda:

Io sono la lampada ch'arde
soave!
nell'ore più sole e più tarde,
nell'ombra più mesta, più grave,
più buona, o fratello!

Non soltanto nell'ombra. A tutte l'ore, nella pace solinga, essa gli arde nel cuore. Le campane che suonano a festa, a gloria, a messa, a morto, gli cantano la quotidiana storia del vivere e del morire. Gli uccelletti fratelli, che lo colgono con un fucile in mano, gli si raccomandano o lo ammoniscono con l'allodola:

Tu piangi il tuo povero nido
per terra... Ma vieni, ma sali,
ma lancia nel sole il tuo grido!

Egli sale, ma senza mai involarsi dalla terra. Vorrebbe, non può ancora. Tornato al suo paese, a San Mauro di Romagna, rivede i luoghi dell'idillio e della tragedia famigliare; ritrova lo spirito della madre, e vorrebbe seguirla, nel suo lamento inconsolabile. Ma non si può seguire i morti se non si muore.

— Ma dimmi, o madre, dimmi almeno,
se nel tramonto del suo giorno
tuo figlio si deve sereno

preparare per un ritorno!
se ciò che qualcuno ci prende,
v'è qualch'altro che ce lo rende!
Ricorderò quella preghiera

con quei gesti e segni soavi,
tuo figlio risarà qual era
allora che glieli insegnavi;
s'abbraccerà tutto all'altare,
ma fa che ritorni a sperare!

Ella dilegua senza rispondere. I morti non hanno più niente al mondo; e quando annotta vogliono dormire:

Non vogliamo saper nulla:
notte? giorno? verno? state?
Piano, voi, con quella culla!
Che non pianga il bimbo... Fate
piano! piano! piano! piano!

Non vogliamo ricordare
vino e grano, monte e piano,
la capanna, il focolare,
mamma, bimbi... Fate piano!
piano! piano! piano! piano!

Paiono gravi accordi sordi che la tastiera muova e spenga. Così tutta la lirica del Pascoli è più o meno apertamente musicale. Per chi ha orecchio fino, il libro canta tutto quanto, con modulazioni e cambiamenti di tempo meditati. Il verso è temprato come una laminetta buona a ricevere e rendere tutte le vibrazioni esterne. Fin troppo, talvolta. Anche il Pascoli ha i difetti delle sue qualità. Abusa di armonie imitative, abusa di aristofanesche voci d'uccelli e di campane, abusa della sua finezza di espressione tanto da divenire oscuro o trito. Un altro rimprovero si merita, e severissimo: quello di vocaboleggiare come un pedante perdigiorni, come un secentista toscano.

I romagnoli sogliono avere un sottile ed elegante senso della buona lingua, e toscaneggiano volentieri. Ma il Pascoli, fattosi per elezione cittadino di un comunello del Lucchese, s'è messo a idoleggiare la ricchezza, il garbo, la proprietà di quel volgare rustico sì fattamente da perdere la misura della convenienza, e mescola ne' suoi versi alla lingua comune troppi idiotismi di quel dialetto che non solo ai non toscani, ma anche ai toscani d'altre terre riescono affatto

incomprensibili. O pretende il poeta che gli italiani vadano a imparare codesto gergo, come s'imparano i dialetti della poesia greca? Nemmeno soccorrono i dizionari comuni. Bisognerebbe che il Pascoli mettesse in coda al libro il suo bravo glossario. Bel gusto allora, leggere la poesia italiana col glossario! Poesia perduta, arte sprecata (1). Non par vero che un tale artista commetta un così grave errore.

E disse il Topo, portatore in collo,
primo, fuor che del Nero; sì, ma questi
porta più poco, e brontola incaschito:
carico piccolo è che scenta il bosco:
« Vogliono dire ch'han la tiglia soda
più che nimo altri che di mattinata
porti in monte il cavestro e la bardella...

Da questo e da altri simili passi in turco è guastata una delle più belle e geniali cose del Pascoli, *Il Ciocco*, poemetto. Una sera, in casa di contadini, il poeta si trova a veglia, col bicchiere in mano. Sul focolare arde un ciocco di quercia, nel quale un popolo di formiche aveva poste le sue dimore. Allora il discorso cade su le formiche: ognun de' vegliatori dice la sua, e raccontano i costumi e l'arti e gli avvedimenti di quegli animaletti, mentre sul ciocco vestito di fiamma muore arso il piccolo popolo industre, senza che alla sua intelligenza possa balenare il perchè di sì atroce fine. Bevuto il vino arzillo, il poeta lascia la veglia con lo Zi Meo, ed esce all'aperto. La notte di novembre è tutta serena, piena di stelle. Egli pensa alla sorte delle formiche, alla sorte degli uomini, al rotare vertiginoso della terra nello spazio infinito, ai moti degli astri innumerevoli e ai loro destini. Anche in un'altra pagina del libro (195) esprime

(1) Ahimè, sono stato facile profeta. Nella seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio* il poeta si fa vocabolarista e riempie in fondo al libro parecchie pagine con la spiegazione dei termini strani da lui usati nelle poesie. Ma che vantaggio ha l'opera del poeta, che vantaggio ha il lettore da codeste spiegazioni, le quali, messe lì in coda a' bei versi con tanta arte costrutti, sanno inevitabilmente tra di provinciale e di pedantesco? Se per capire il testo s'ha a consultare ogni momento il glossario, va perduto senz'altro il fantasma, il sentimento, l'effetto poetico, o almeno, resta aggelato o impedito.

con meravigliosa felicità questo che direi il nostro sentimento cosmico.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle: il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi parea terreno.

E la Terra sentii nell'Universo.
Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella.
E mi vidi quaggiù piccolo e sperso

errare, tra le stelle, in una stella.

Ora pensa che come le formiche, come gli uomini, anche gli astri avranno la lor morte. Ma poi forse rinasceranno in forme nuove. È nell'anima sua l'anelito istintivo all'immortalità. Morremo noi, sì, morrà la terra e il sole e ogni astro a noi noto, ma non morrà la vita dell'universo... E mentre il poeta così si perde con la mente nell'arcana eternità delle cose, lo Zi Meo guarda egli pure il cielo e mormora tranquillo:

Stellato fisso, domattina piove.

E contento, perchè ha seminato per tempo il suo grano, se ne va a riposare

sopra le nuove spoglie di granturco
la cara vita cui nutrisce il pane.

Quel buon villano è semplice come l'uccello dell'aria,

come l'uccello venuto dal mare,
che tra il ciliegio salta, e non sa
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
ci sia qualch'altra felicità.

Il confronto della coscienza propria con quella degli esseri semplici e ignari è implicito in tutta la poesia del Pascoli; e si capisce che, per farlo sentire più efficacemente, egli contrapponga il linguaggio loro al suo, il trillo degli uccelli e il vernacolo rustico al suo sapiente idioma lirico. Ma in tutto c'è modo e misura, e il poeta che se ne scorda ci toglie di gustare in tutta la sua intima bellezza, che è certamente grandissima, il *Ciocco* e più altre parti de' *Canti di Castelvecchio*, come già de' *Poemetti*. A me pare che l'oscurità, in uno scrittore moderno, sia imperdonabile. Passi l'oscurità del pensiero, perchè non tutti i cervelli possono intendere

prontamente e agevolmente ciò che concepisce un altro cervello; ma l'oscurità di espressione, trattando di cose concrete e comuni, non ha proprio scusa alcuna, se non in una stortura del gusto troppo ostinato alla ricerca di peregrinità e di virtuosità personali.

Non importa. Sospesa un momento, la dolce malìa del libro ci riprende e ci porta via sino alla fine. Nelle *note* a questi *Canti*, il Pascoli riferisce alcune incantevoli poesie della sua sorella. Ella vagheggia in sogno i bimbi che non ebbe mai. Egli nel sogno e nella veglia sospira coi genitori perduti. Entrambi ci lasciano col cuore pieno d'ammirazione e di pietà. Il Pascoli, che non è soltanto un artista, vuol rendere il lettore più buono.

Maggio, 1903.

.II. I « Poemi conviviali ».

Non omnes arbusta juvant, si legge in capo al nuovo libro di poesie del Pascoli. Via, leggiamovi il verso intero: *Non omnes arbusta juvant humilesque myricae*. Il perchè della citazione virgiliana è spiegato dalla prefazione, in cui l'autore, dopo avere risolto in dieci righe la questione sociale e il problema dell'umana felicità, concede un piccolo sfogo al suo amor proprio offeso da chi tacciò di mollezza arcadica la sua precedente poesia, *Myricae*, *Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, e da chi, nell'Accademia dei Lincei e fuori, osò non fare gran conto dei suoi libri di esegesi dantesca, *Minerva oscura*, *Sotto il velame*, *La mirabile visione*. Questi ultimi saranno vendicati dall'ombra di Dante, la quale (p. XI) additerà ai venturi la tomba, lontano sia, la tomba non silenziosa del Pascoli. Egli stesso (anche i più grandi ingegni hanno le loro debolezze), vendica intanto la sua poesia agreste e domestica con la peggio che inutile prefazione de' *Poemi*

conviviali: quasi che questi sian fatti per dispetto, o per disfida, o per piacere, boschi vasti e canori, a quelli cui non piacciono le umili pianticelle « di poca vista e di poco suono ».

Già da parecchi anni invece son venuti maturando questi poemi, i primi dei quali comparvero nel *Convito* di Adolfo De Bosis (1895), donde prendono il nome; e sono la poesia più pura, più disinteressata, più remota da ogni ragion polemica od occasionale che si possa pensare. Sono la manifestazione non di un altro Pascoli, ma di un'attitudine che nel Pascoli è sempre stata compagna al sentimento della natura e allo studio diligentissimo dell'arte poetica: l'attitudine a evocare con libera intuizione fantastica il passato e a ricavare dalla favola, oltre che dal vero, simboli parlanti dei sentimenti per cui in ogni sua immaginazione egli è poeta. Non vi è discontinuità, non vi son disparità se non apparenti nell'opera sua, che corrisponde tutta all'unità spirituale del suo autore, non a esercitazioni svariate ch'egli abbia voluto fare in diversi generi di poesia. Chi abbia letto, oltre a' suoi versi originali, i suoi saggi di traduzione da Omero, da Esiodo, da altri antichi, riconosce ne' *Poemi conviviali* tutti gli elementi di quelle altre opere, fusi insieme, armonizzati, elevati alla formazione di una poesia che sta, io credo, tra le più alte e belle e proprie creazioni letterarie dell'età moderna.

È la poesia evocatrice e simbolica che toglie argomenti dalle leggende, dai miti e dalle epopee antiche, per darne una visione moderna e un'interpretazione nuova e personale. In questo lavoro il Pascoli ha predecessori i grandi maestri del romanticismo, il Byron, l'Hugo della *Légende des siècles*, Alfred de Vigny, e, più dotto e perfetto artefice di tutti, Leconte de l'Isle ne' *Poèmes antiques* e ne' *Poèmes barbares*. Nessuna età fu mai tanto anelante all'avvenire e insieme tanto innamorata del passato quanto la nostra; nessun'altra ebbe tanta coltura e tanta libertà di spirito da spaziare così nei secoli e da vedere con occhi proprî gli uomini e le cose dei tempi più remoti, secondo la momentanea verità storica e secondo l'eterna verità della natura. Traverso l'innumerevole diversità delle apparenze noi sen-

tiamo l'umanità perenne; nelle memorie più lontane riconosciamo questa vivente anima nostra.

Il Pascoli trae materia da Omero, da Esiodo, da Pindaro, da Bacchilide, da Platone: episodî, scorci, spunti, motivi che quegli antichi accennano, e che egli interpreta, sviluppa, trasforma a modo suo, ben suo. Bisognerebbe determinare in che consista questo suo modo di concezione o d'arte, e quindi la novità de' suoi effetti.

Qui conviene distinguere. Alcuni de' *Poemi conviviali* o alcune lor parti sono nient'altro che evocazioni fantastiche dell'antico, avvicinamenti felici di soggetti ellenici all'intelletto nostro: poesia della filologia, direbbe il Croce. Altri invece, e sono i più, e i più belli, dànno anima e significato nuovo al soggetto classico, lo liberano dalla polvere e dai veli opachi di cui l'ha avvolto la tradizione accademica, e lo rendono immediatamente visibile e intelligibile a noi, ne disascondono l'umana verità, l'intima corrispondenza col nostro sentire.

Il Pascoli non dimentica ciò che i nostri classicisti aulici troppo spesso dimenticarono, che cioè gli eroi del mito o dell'epopea greca son creazioni di fantasie primitive, in un'epoca primitiva della civiltà, e per ciò son esseri semplici, rudimentali, in qualche modo bambini, come semplice e talora infantile è lo stile di Omero, specialmente nella *Odissea*. Facendoli rivivere innanzi a noi, egli mesce dunque alla maestà eroica l'ingenuità del linguaggio famigliare e paesano, versi solenni e versi pedestri, i modi del Monti e più del Foscolo, insieme coi modi delle *Myricae* e dei *Poemetti*. Nè dimentica inoltre che codeste sue antiche favole si svolgono sul gran fondo della natura eterna, la quale non si muta nè si turba per il cangiare delle sorti umane; e ci presenta le figure antiche tra mari, campagne, boschi descritti con la notazione moderna, salvo qualche caratteristica reminiscenza dei testi classici; e facendoci sentire così direttamente il paesaggio, rende anche più evidenti le figure che vi si muovono. Da ciò, quanto all'arte, l'effetto nuovo che il Pascoli ottiene: e tutti sanno che maestro dell'arte egli sia, con che scaltrimenti e industrie e audacie sapienti egli riesca a trasferire nella sua poesia certe mo-

venze dello stile greco, e con che sottile udito misuri nella parola e nel verso la modulazione sonora, l'eco poetica dei suoni naturali a cui l'anima sua è così intenta. Anche qui soccorre al Pascoli il lungo cordiale studio della nostra poesia popolare, che gli offre movenze e cadenze mirabilmente adatte a rendere certi elementi della poesia antica, anch'essa popolare, anch'essa ingenuamente immaginosa e musicale.

Noto che, mentre nelle traduzioni da Omero egli usò l'esametro, studiandosi di perfezionarne la struttura italiana, nei *Poemi conviviali* non abbandona quasi mai l'endecasillabo. Compaiono ultimi nel volume quelli che furono composti primi, in capitoletti più o men regolari di terza rima; e non mi paiono i migliori. In *Alexandros* e in *Tiberio* c'è poco più che i bei versi; in *La buona novella* son rinfrescati motivi assai vecchi, i soliti pastori di Betlemme, il solito gladiatore morente a Roma; più robustamente in *Gog e Magog* è cantata la leggenda dei popoli barbari dell'Asia, a cui si diceva che Alessandro Magno avesse impedito con mura di ferro e porte di bronzo di traboccare su l'Europa, e che nell'*Apocalisse* l'Evangelista indicava col nome favoloso di Gog e Magog, destinati dall'ira di Dio a sterminare il mondo romano.

Alla gran porta si fermò lo stuolo:
sorgeva il bronzo tra l'occaso e loro.
Gog e Magog l'urtò d'un urto solo.

La spranga si piegò dopo un martoro
lungo: la Porta a lungo stridè duramente, e s'aprì con chiaro clangor d'oro.

S'affacciò l'Orda, e vide la pianura,
le città bianche presso le fiumane,
e bionde messi e bovi alla pastura.

Sboccò bramendo, e il mondo le fu pane.

Ma più belli, più interessanti, più intimamente nuovi mi paiono i poemi di materia greca. Anche il Pascoli, come il D'Annunzio, sente la necessità di fare il suo viaggio « verso l'Ellade sacra », ma con altro animo. Cerca sì le forme della bellezza perfetta e la religione dei canti sacri al popolo maraviglioso e l'immortale freschezza de' suoi miti; ma altro

di suo porta e ritrova in quell'antico mondo. Vi porta il suo cuore buono e austero, che palpita di pietà agli antichi dolori; vi ritrova le grandi e profonde parole della coscienza umana travagliata da tante dubbiezze innanzi al mistero delle cose, trafitta dal rimorso, agitata dall'istinto dell'ideale che la richiama e le sfugge. Sensuale il D'Annunzio, spirituale il Pascoli, e cristiano anche avanti Cristo. Nulla di dionisiaco e di afrodisiaco nella sua poesia, tutta illuminata da pura luce d'anima.

Un episodio di passione è quello di *Anticlo*, ma è passione di tenerezza accorata. Anticlo, secondo l'undecimo della *Odissea*, è quello dei capi greci chiusi nel cavallo di legno, che solo stava per gridare, quando Elena s'aggirava fuori chiamandoli a nome e simulando la voce delle loro donne; e Ulisse pronto gli chiuse con la ferrea mano la bocca. Nello stupendo poemetto del Pascoli, Anticlo è un eroe forte per forza, che nel cuore rimpiange la sua casa, il suo vigneto, la sua donna; e quella voce

> . . . . . . che sonava al core
> come la voce dolce più che niuna,
> come ad ognuno suona al cuor sol una,

quella voce lo riempie di passione e di nostalgia. Cade egli ferito a morte nell'assalto alla città, e in sul morire manda a pregare Elena già ricongiunta a Menelao che venga a fargli riudire la voce della sua cara donna lontana.

> Ella passava tacita e serena
> come la luna, sopra il fuoco e il sangue.
> Le fiamme, un guizzo, al suo passar, più alto;
> spremeano un rivo più sottil le vene.
> E scrosciavano l'ultime muraglie,
> e sonavano gli ultimi singulti.
> Stette sul capo al moribondo Anticlo
> pensoso della sua donna lontana.
> Tacquero allora intorno a lei gli eroi
> rauchi di strage, e le discinte schiave.
> E già la bocca apriva ella a chiamarlo
> con la voce lontana, con la voce
> della sua donna, che per sempre seco
> egli nell'infinito Hade portasse;
> la rosea bocca apriva già; quand'egli
> — No — disse: — voglio ricordar te sola. —

Nè Elena ebbe mai più delicato trionfo. Nè poteva il pio poeta dimenticare il poeta degli Iloti Esiodo, che, dopo aver cantato la generazione degli dei e la guerra dei titani, si trova accanto per via un vecchio schiavo che gli insegna la pietà, la pace, il bene come legge degli uomini; ed egli si propone ora di cantare la santità del lavoro umano, le opere e i giorni, nè gli importerà di sembrare « ai re l'Aedo degli schiavi ». Di poema in poema, l'anima greca che tutto intese manda lampi di idealità morale. Ne' *Poemi di Ate* vaghe anime di morti si cercano dolorosamente, separate oltre tomba dalla colpa e dal rimorso, ricongiunte alfine dalla espiazione e dal perdono. Ne' *Poemi di Psyche* la giovinetta, che ha perduto l'amore sorpreso nel sonno, esce dalla sua casa e niuno la ritrova più, perchè è tornata al gran tutto, all'eterno Pan che l'ha ripresa; e i fanciulli che ruzzano fuor della prigione ateniese guardano per aria al grido della civetta, non sapendo dove sia andato Socrate, che è rimasto morto nella prigione, e che diceva di non morire, di partire per un gran viaggio al dio ignoto. Idee platoniche, dalla astrazione filosofica condotte per sentimento e per arte a tramutarsi in drammi vivi.

Il più lungo e importante dei Poemi è *L'ultimo viaggio*, nel quale il Pascoli accorda la tradizione omerica della fine di Odisseo con un'invenzione sua propria, suggeritagli dalle invenzioni di Dante e del Tennyson. La profezia di Tiresia nell'Averno non si compie tutta. Dopo molti anni di riposo in Itaca, Ulisse vecchio riprende co' suoi compagni vecchi le vie del mare; e ha con sè Femio Terpiade, l'aedo a cui ha perdonata la vita per intercessione di Telemaco, nella strage dei Proci; e nascosto nella vecchia nave trova il pitocco Iro, ghiottone e poltrone, con cui ha dovuto lottare sotto gli occhi dei Proci, quando stava sconosciuto e travestito da mendico alle porte della sua casa violata. Vuole rivedere i luoghi delle sue peregrinazioni, ritrovare pei mari la giovinezza fuggita, cercare il vero. Ma nell'isola Eea non c'è più Circe, non c'è più l'amore, e con l'amore muore Femio, la gioia del canto; e nell'isola de' ciclopi non c'è più l'orrido Polifemo, ma una gente di pacifici pastori; e le due sirene stanno immobili e mute su la riva solitaria.

S'affretta a loro l'eroe intrepido, per udire liberamente la rivelazione del vero:

> Uomini, andiamo a ciò che solo è bene,
> a udire il canto delle due Sirene.
> Io voglio udirlo, eretto su la nave,
> nè già legato con le funi ignave:
> libero, alzando su la ciurma anela
> la testa bianca come bianca vela;
> e tutto quanto nella terra avviene
> saper dal labbro delle due Sirene.

Invano. Esse non cantano più. L'eroe invoca, scongiura che parlino prima ch'ei muoia, acciò ch'ei sia vissuto.

> E la corrente rapida e soave
> più sempre avanti sospingea la nave.
> E s'ergean su la nave alte le fronti
> con gli occhi fissi, delle due Sirene.
> Solo mi resta un attimo. Vi prego!
> Ditemi almeno chi son io! chi ero!
> E tra i due scogli si spezzò la nave.

E il mare sospinge l'eroe morto su la spiaggia dell'isola Ogigia, dove è Calipso, la bella nasconditrice presso la quale egli non volle vivere immortale.

> Nudo tornava chi rigò di pianto
> le vesti eterne che la dea gli dava;
> bianco e tremante nella morte ancora
> chi l'immortale gioventù non volle.
>
> Ed ella avvolse l'uomo nella nube
> de' suoi capelli; ed ululò sul flutto
> sterile, dove non l'udia nessuno.
> — Non esser mai! non esser mai! più nulla,
> ma meno morte, che non esser più! —

Col lamento sconsolato dell'antica divinità morta si chiude il nuovo poema d'Ulisse; con la promessa dell'angelo che annunzia agli uomini la nascita del Redentore si chiude l'ultimo de' *Poemi conviviali.*

Non è opera questa che si offra agevole a tutti i lettori, perchè è di sua natura opera dotta e richiede preparazione adeguata, non solo di coltura classica ma anche di gusto letterario. Chi vi si addentri incontrerà qualcuna di quelle oscurità che, per soverchio di concisione, o per ellissi sfor-

zate, o per certo avviluppamento d'immagini già si notarono, e talora con giusto biasimo, nelle altre opere del Pascoli. Ma poesie son queste, come le altre, genuine e sincere, quali per altezza di arte e d'ingegno non credo possieda alcun'altra letteratura contemporanea. Come in altri tempi, l'Italia ha oggi il primato della poesia tra le nazioni civili.

Settembre, 1904.

XXXVI.

FRANCESCO PASTONCHI *

Le poesie di Francesco Pastonchi sono in gran parte già note al pubblico, non tanto perchè molti giornali ne hanno avuto sparsamente i saggi, quanto perchè l'autore stesso è andato e va recitandole in giro per le città d'Italia. L'esempio di queste recitazioni fu dato prima dal Pascarella, e seguìto, oltre che dai non pochi poeti dialettanti venuti su negli ultimi anni, dal D'Annunzio e da più altri, persino dal candido e ritroso Marradi; ed ora è divenuto usanza grata alla gente colta o curiosa o mondana, la quale è così restìa a spendere il suo danaro per leggere i libri di versi, ma accorre in folla e paga volentieri e applaude cordialmente chi glieli fa orecchiare.

Come cambia il mondo! Al tempo dei nostri nonni, ch'era tempo di grandi poeti in tutta Europa, Giacomo Leopardi scriveva nel ventesimo de' *Pensieri* classici una delle sue pagine più schiettamente argute per esprimere l'orrore che gli ispirava « il vizio di leggere o di recitare ad altri i componenti proprî », divenuto a' suoi giorni « un flagello, una calamità pubblica e una nuova tribolazione della vita umana ». Ricordava Orazio, Marziale e Diogene cinico, a cui già quel vizio era sembrato insopportabile; avrebbe voluto avere l'ingegno del Cervantes per fare un libro che

(*) *Italiche. Belfonte,* sonetti. — Torino, 1903.

ne purgasse l'Italia, anzi il mondo incivilito; e raccontava piacevolmente che taluni pensavano di istituire un' accademia, ovvero ateneo di ascoltazione, dove a qualunque ora del giorno e della notte i poeti avrebbero trovato uditori pronti, pagandoli a un tanto all'ora, suppliziandoli a prezzi fissi. « Per ogni passo letto, volendo tornare a leggerlo, « come accade, una lira il verso. Addormentandosi l'ascol- « tante, sarà rimessa al lettore la terza parte del prezzo « debito. Per convulsioni, sincopi ed altri accidenti leggeri « o gravi, che avvenissero all'una parte o all'altra nel tempo « delle letture, la scuola sarà fornita di essenze e di medi- « cine che si dispenseranno *gratis*... ». Dovette anch'egli il Leopardi seguire una volta quel costume che gli pareva « sì barbaro e sì ridicolo, e contrario al senso di creatura razionale », quando fu pregato di recitare qualcosa di suo all'Accademia Felsinea di Bologna, nel 1826; ma castigò i curiosi importuni declamando l'epistola *al Conte Carlo Pepoli;* ed essi applaudirono assai, ma dovettero sentirsi allegare i denti da quell'amarezza acerba. « I miei versi fecero molto effetto — dice una sua lettera d'allora — e tutti, uomini e donne, li volevano leggere ».

Giova sperare che egual voglia si dèsti negli ascoltatori delle recitazioni ora in voga, e che, come augurava trent'anni addietro il Carducci, gli italiani cessino « d'essere un popolo di dilettanti e d'orecchianti, un volgo sensuale ». Perchè, intendiamoci bene, codesta gran voga di facili diporti poetici non sarebbe che un segno di pigrizia e di leggerezza intellettuale, se non fosse spiegata dalle condizioni della società odierna, tutta rivolta alle utilità pratiche. Se oggi tornano in onore le declamazioni che un tempo erano divenute così moleste e fastidiose, è perchè oggi, fortunatamente, son tanto rare quanto allora erano comuni, e paiono cosa nuova perchè da lungo tempo erano cadute in disuso. La vecchia Italia oziosa si perdeva dietro ai versi e alle rime, non avendo altro di più serio da fare; la nuova Italia operosa, affaccendata a ristaurare le sue fortune e a pareggiare le nazioni più progredite, torna per qualche ora alla poesia come ad un gentile richiamo delle sue tradizioni e ad un diletto superiore che la ricrea. « Ingrati meccanici » chiamava il Boc-

caccio i suoi concittadini dati all'industria e al commercio; e meccanici siamo noi pure, operai della civiltà utilitaria, ma non vogliamo essere ingrati, non siamo « nemici d'ogni gentile e caro adoperare ». Ben vengano dunque le declamazioni in pubblico, ma a patto che siano un incitamento alla lettura in privato. Perchè è vero che il buon recitatore può con l'arte sua far meglio intendere e gustare la poesia; ma se questa non è letta attentamente, prima o dopo, il valore del testo corre troppo rischio di essere non rilevato ma oscurato e fatto dimenticare da quel tanto d'istrionico e di ciarlatanesco che ha sempre, inevitabilmente, la recitazione; e questa, se il pubblico s'appaga della voce, del gesto, dell'accento più o meno suggestivo del recitante, diventa un'insidia, non un aiuto al sano culto della poesia.

Questo sa bene, crediamo, il Pastonchi. Egli vuol essere non soltanto un concertista, ma un musicista; non soltanto un virtuoso, ma un poeta. Di virtuosità eccessiva e quasi esclusiva peccava il suo primo libro, *La Giostra d'Amore*; di più vera e comunicativa poesia vibravano le canzoni *A mia Madre*, sebbene un po' rigide ancora nella loro austera architettura letteraria; ora con le *Italiche* e con *Belfonte* il Pastonchi suggella l'opera della sua giovinezza e inizia quella della sua maturità esperta e consapevole, « trasmutando in arte l'artifizio ». Con un mero proposito d'arte s'apre il libro di *Belfonte*, e par che prometta nella prima pagina di essere una rivendicazione della metrica solida e severa contro i « ritmi languidi » tra cui va errando il D'Annunzio; ma poi manifesta propositi ben più alti e più veramente poetici. Il Pastonchi è di sua natura un grammatico, e sarebbe volentieri linguista e metrologo un po' pedante; ma sente che la poesia non è soltanto arte perchè è più che arte, e benchè non sappia ancora francarsi da certi sfoggi di tecnicismo, che un giorno forse gli spiaceranno come un'affettazione scolastica, attinge una sua ricca sostanza poetica non dai libri, ma dal mondo esteriore e dalla sua propria vita rinnovellata.

Egli ha rinnovellato insieme la sua vita e la sua arte, uscendo dall'artificioso e torbido ambiente della città e

fermando la sua dimora in campagna, a Grugliasco, il placido villaggio di cui Torino è contessa. La sana aria del piano laborioso gli ha sgombrata le mente di molti pregiudizî letterarî; i vasti spazî hanno fatto metter l'ali al suo pensiero; la natura gli è stata maestra di naturalezza. In quel volontario esiglio s'è sentito un'anima nuova, un'anima « buona e canora », s'è fatto più forte e più umile insieme. E l'impressione complessiva che dànno le sue nuove poesie è quella di un'opera d'arte ancora troppo studiata, ma pervasa già d'uno spirito poetico pieno d'umanità e di simpatia. Tutta la nostra lirica contemporanea è uscita da un bagno freddo di filologia, come insegnò il Carducci con inestimabile beneficio delle lettere italiane. Ma, all'uscire da quel bagno che tempra le fibre, non tutti hanno egualmente pronta la reazione intima che le riscalda. Il Pastonchi è andato a far la reazione in campagna, ed ora si sente valido a quell'opera civile e sociale che l'età nostra domanda anche alla poesia, e « prepara in solitudine il suo volo ».

S'io cerco pace, guerra non pavento.
O affannate anime fraterne,
Pronto mi troverete ai primi squilli.

Con questa promessa, ben diversa da quella con cui si apre, termina il libro di *Belfonte*; e quello delle *Italiche* si chiude con un'altera parola di volontà. Vedremo dunque il poeta all'opera virile. Ora è grato seguirlo in questo trapasso giovanile dagli studî e dagli esercizî d'arte all'affermazione della sua coscienza poetica.

Sa un poco di peregrinità voluta il titolo di *Belfonte*, che il Pastonchi dà al poemetto lirico formato da' suoi ottantacinque sonetti e di cui un sonetto rende ragione, facendoci sapere che Belfonte in suo cuore ha chiamato il poeta una donna serena e buona, dalla quale, nato d'amore, « prende sua luce... questo novello impeto d'arte ». Una specie di *segnale* alla provenzalesca, dunque. Ma d'amore ve n'è pochissimo, appena vagamente accennato, nel libro, e non v'è punta passione. Il poeta ci si mostra sempre sereno, composto e castigato, e tutta la sua poesia rende im-

magine di un'architettura ariosa e maestosa nella regolarità degli stipiti lisci e dagli archi aperti. Per ciò riesce anche un po' monotona, a forza di compostezza, e lascia desiderare qualche scatto, qualche sprezzatura, qualche movimento meno compassato. Ma tale è il carattere dell'artista, tale è il suo senso della forma, da non consentirgli certi abbandoni, e da fargli preferire i metri rigorosi e chiusi appunto perchè son quelli che non debbono mai perdere il meditato decoro che a lui piace. Come censurare del resto l'amore della parola eletta, del verso industrioso, della stanza composta con rispettosa osservanza delle tradizioni più nobili? Anche il sonetto è una stanza, a cui lo snodarsi in quattro periodetti dona varietà e agilità, e nelle mani del Pastonchi acquista copiosa eleganza di movenze e di atti espressivi. In *Belfonte* sono bellissimi non pochi sonetti; nessuno è da scartare come insignificante; molti spirano un alito di freschezza agreste che innamora.

Il Pastonchi ama e vagheggia gli alberi, cosa della quale non saprei abbastanza lodarlo; sente la cheta affettuosa poesia della casa; fa a quando a quando la voce grossa, ma in fondo è un carattere bonario, inclinato alle immaginazioni ridenti, equilibrato e sano. Della natura ha la visione nitida e il sentimento sincero se non profondo, dal quale trae immaginazioni felici come *Il fiorire del pesco*, *Il Tesoro*, *Pioppi sdegnosi*, *Nascere di luna*, parabole nitide e descrizioni delicatamente esatte. Della vita di questo mondo pare che abbia tanto sperimentato quantò basta per non curarla, secondo il precetto del Manzoni; e s'adagia in una tranquilla filosofia che lo fa spregiatore così del folle orgoglio come del pessimismo inerte.

Non che la vita presente non lo scuota e l'avvenire non lo commuova d'ansie e di speranze. Queste hanno appunto la loro espressione nelle *Italiche*, odi e canzoni di nobilissima forma, un po' fredde e divagate, ma sempre elevate d'accento: migliore di tutte quella intitolata *A una principessa*, dove tra ricche immagini il pensiero appare più denso e più giusto forse che non in quella *all'Italia*, dove la nostra patria è descritta più tristamente che non meriti. Quivi la prosperità futura è invocata dal « carbone

bianco», dalle acque dei nostri monti che aspettano di donarci infiniti beni con la loro forza tramutata in elettricità. Il qual concetto pratico diviene facilmente motivo poetico e alimenta la canzone *Per Galileo Ferraris*: bella ed eloquente nel complesso, come eloquente è l'altra *Per Giuseppe Verdi*; e presentano entrambe il tipo della lirica oratoria ed encomiastica che il D'Annunzio s'è compiaciuto di risuscitare dai morti. È lui il maestro, non c'è caso, anche per il Pastonchi, benchè questi gli allunghi qualche colpetto. Ma i discepoli hanno diritto di ribellarsi ai maestri, purchè sappiano poi governarsi bene e meglio da soli.

E il Pastonchi oramai cammina solo per la sua via, lieto che il pubblico lo segua così amorevolmente. Egli ha già riportato una curiosa vittoria, riuscendo in tempi come i nostri a costituirsi ufficialmente in condizione di poeta, e traendone autorità di declamare i versi di Dante e di insigni moderni senza passare per un istrione. Al suo atteggiamento personale corrisponde la sua poesia, più esteriore che intima, più formosa che commossa; ma così armonicamente concepita e seriamente lavorata da piacere ancora più letta che udita, come accade soltanto alle opere letterarie superiori all'applauso del momento e degne di restare.

Marzo, 1903.

XXXVII.

ADA NEGRI *

Fatalità, *Tempeste*, *Maternità:* in tre libri, per tre stadî, la personalità poetica di Ada Negri si svolge e si afferma. Dal primo procede il secondo; da questo, con un lungo intervallo di nove anni, ma senza discontinuità, procede il terzo. L'autrice è coerente perchè è sincera. È poetessa vera, prima perchè ha un'anima vibrante e ricca, e i suoi versi non sono e non vogliono esser altro che l'espressione spontanea, quasi necessaria, di quest'anima; e poi perchè non pensa a rifare quello che fanno gli uomini: il che, in letteratura e in tutto il resto, non riesce mai alle donne, naturalmente, se non come uno sforzo balordo, ridicolo od anche odioso.

Gli uomini, prima che poeti, sono fra noi letterati: sono stati regolarmente a scuola e in biblioteca e, prima di scrivere un libro, ne hanno letto una quantità, imparandone le industrie dell'arte, e disimparando, di solito, ad essere schietti e originali. « Pur troppo — scriveva il Carducci nel 1890, a proposito di Annie Vivanti — in Italia la preparazione allo scrivere, sia di prosa, sia di versi, è tuttavia di maniera; maniera antica o moderna, maniera classica o romantica, maniera signorile o popolare: leopardiani o man-

(1) *Maternità*, Milano, un vol.

zoniani, lombardi o fiorentini o napoletani, son tutti a un modo ». E il grande maestro della poesia contemporanea si compiaceva che « la sincerità dell'alacre ingegno e la felicità della forte ignoranza di tante cose false e appiccicaticce » avesser dato alla Vivanti « la possibilità di una rappresentazione assolutamente immediata ». La medesima lode si conviene, almeno in parte, alla Negri. Non credo ch'ella sia molto letterata. Ha studiato, certamente, e s'è studiata di scrivere sempre meglio, ma senza rimetterci del suo. Era maestrina in un villaggio, e Ferdinando Martini, ministro dell'istruzione, la fece professoressa; ma stette così poco su la cattedra, da non rimanerne coperta di detta polve. Se mai ha nel poetare una manìera, è maniera sua. Risente poco delle letture fatte e delle mode letterarie correnti: qualche aggettivo, qualche immagine dispersa, qualche vezzo senza rilievo. Del passato, della storia, della letteratura dotta non ha nè la reminiscenza nè il sentimento. Anche in ciò è donna vera, tutta nell'ora vissuta e nel suo proprio sentire, troppo occupata dalla palpitante vita per aver voglia di sviarsi dietro cose morte che non la toccano. L'amore d'un uomo degno l'ha serbata alla verità e al suo naturale destino, le ha aperto fonti d'ispirazione che nessuno studio può fingere o sostituire, l'ha fatta sposa e madre. E la poetessa dice quello che la donna ha sentito, portando seco il suo nativo carattere nelle sorti mutate, nei casi lieti o tristi della sua età matura.

Era una giovine ardente; sognava con l'amore la maternità, nove anni addietro, nelle *Tempeste:*

> Io questa invoco dignità feconda
> Che dal mister dell'anima sprigiona
> Larga d'affetto inestinguibil onda:
>
> Questa rosa divina al sol fiorita,
> Questo schianto di viscere che dona
> Tutta la vita nostra a un'altra vita.

E già parlava con impetuoso affetto al figlio invocato. Ebbe poi una bambina, e poi un'altra che le morì in fasce, lasciandola fieramente e lungamente malata. Il suo cuore che ha provato tante sognate dolcezze, tanti impensati affanni, si versa nel nuovo libro di *Maternità*, nel quale tor

nano più e più altri motivi lirici di *Tempeste*, tanto che, quanto agli argomenti, esso appare nuovo soltanto a mezzo. Ritornano più piene e sonore, dall'un libro all'altro, note di canto antico: la madre rimasta sola, rifinita e lontana; la vecchia chiesa di San Francesco a Lodi, dove l'anima ingenua sentì prima il fascino del mistero; le scene di miseria, di lavoro e di rivolta sociale; il richiamo degli uomini dalla città corruttrice al culto della terra madre. E il libro della maturità rende ragione del libro più giovanile, segnando chiaramente il carattere poetico dell'autrice: carattere un po' mistico, ella crede, ma non è vero, per quanto le sembrino potenti ancora le sue infantili impressioni di chiesa.

Come un suggello mistico al pensiero
da voi mi venne — e forse ho sempre amate
per voi le grigie cose abbandonate
ove dorme il mistero,
i muschi densi a piè de l'erme, i queti
cortili pieni di sole e di verde,
i portici dei chiostri ove si perde
l'anima dei poeti;
i tristi luoghi ruinanti in pace
ove sol parla il soffio delle cose,
dei sogni morti e de le morte cose,
e tutto il resto tace.

Che c'entra qui il misticismo? La fantasia della Negri non divaga mai oltre la significazione delle cose, oltre la natura e la vita; il suo sentimento è profondo, ma è sentimento umano e terreno. Molti poeti amano le alte montagne come simboli di serenità immacolata, superiore ai turbamenti del mondo. Ella no, non ama l'alpe diaccia e indifferente, altezza inutile e morta; e fantastica ch'essa pure soffra, e voglia vivere come noi, e sogni

..... un torrente aureo di lava
che salga dal tuo core alle tue cime,
e vi squarci un cratere, e su te schiava
trabocchi, ardendo d'un amor sublime.

Vita, moto, passione è in tutto il pensiero della Negri. E se, con gesto superbo, ella ferma l'attimo che fugge, accogliendo in esso tutta la sua visione del mondo, sente vibrare le energie degli elementi e dell'umanità, ode fragore

di venti e di carri, stridore di macchine, risa e singulti, baci, pianti; vede gli uomini al lavoro e le donne presso alle culle; nulla vede oltre la terra. Ne' suoi versi ci son pochissime stelle. Il suo sguardo è fatto per ripiegarsi nell'intima coscienza, non per ismarrirsi oltre i termini del mondo sensibile. Per ciò la sua poesia è prossima a noi tutti, atta a commuovere per la sua schietta umanità.

E femminilità. Tutte le madri possono, devono sentire come echi della propria anima i suoi canti materni. I quali dànno il titolo al libro, ma non lo riempiono. I due primi, *Germina* e *L'estasi*, rendono a maraviglia l'animo della donna incinta; alcuni altri, *La culla*, *Il ritorno di Bianca*, *Ricordati*, *Canta a' miei piedi*, *Piccola tomba*, *L'ombra*, *Destino*, dicono le gioie e i dolori della madre; il resto è lirica varia. Migliori son quelli, perchè più freschi e personali, di tutto il resto. Per quanto abbia tremato e patito, l'autrice canta la maternità come la benedizione della sua vita, come la consacrazione dell'esistenza femminile e la salvezza del mondo. Ma non si contenta di cantare la grandezza e la bellezza di ciò che è suo. Ella è di quelli che ad ogni lor bene contrappongono caritatevolmente l'idea del male altrui. Madre onorata e lieta, corre col pensiero alle dolorose, per le quali la maternità non è festa, ma supplizio o vergogna o rimpianto acerbo; ed evoca in tante scene diverse le misere genitrici dei miseri, la madre del regicida, l'operaia che partorisce un morto, la gran signora che non vuole esser madre per non perdere bellezza, la madre che abbandona il figlio alla morte, e quella che lo segue uccidendosi, la monaca che sente in sè agitarsi viscere materne consolando l'agonia del figlio altrui: un coro di pianti femminei si leva da tutte le parti dell'umanità travagliata:

> Tu che scrivi col sangue dei fratelli
> caduti e coi singulti dei ribelli;
> tu che lottasti con nemica sorte
> canta il dolor più forte che la morte.

Così anche la maternità, suprema dolcezza, richiama Ada Negri ad immagini di dolore sociale, ad appassionate concezioni di giustizia sociale. E la sua poesia torna ad essere

quello che fu. In nome degli spasimi e del sanguinoso strazio delle madri, proclama la fraternità di tutti gli uomini; invoca il giorno felice nel quale la redenzione cristiana sarà compiuta, e tutte le donne saranno liete e superbe della loro fecondità, e cadranno tutte le siepi che dividono campo da campo: allora, nella comunione dei beni e nella pace universale, tutti i nati di donna saran tornati al seno della comune madre, la terra, e da lei attingeranno vita e gioia. La Negri è socialista per sentimento di pietà, e, venuta su da umile condizione, non dimentica mai, sia detto a suo onore, l'indigenza abietta delle plebi, le sofferenze dei proletari; e freme per loro, per loro ama e odia, e il suo più bel sogno è un augurio di pace e di giustizia.

Disgraziatamente questo è un elemento di poesia vago e comune, oltre che vecchissimo, e non conferisce alcun vantaggio all'arte, nemmen per opera della Negri. I suoi canti socialistici non formano certo la parte più notevole del nuovo libro, nè per elevatezza o novità di concetto, nè per pregio di forme alate. Ell'è impulsiva nello scrivere: quando il suo sentimento dominante prorompe, si lascia andare. Ha il lampo felice, non la sapiente sostenutezza della forma che sola fa di un sentimento una poesia. Usa metri svariati, ma poco rigorosi: preferisce i ritmi andanti e cadenzati, in cui la frase si adagia tutta a suo comodo; aggioga in lunga riga settenari e novenari, accoppia i novenari stessi, non senza qualche bello e nuovo effetto; e si appaga di assai facili armonie. Ma se non facesse così, se cercasse a studio altre ricchezze di stile e altri partiti di forma, non sarebbe più lei, non sarebbe più così donna, pronta a gridare la commozione che la scuote, ed anche ad incidere sottilmente le sue impressioni, come in questo *Incontro:*

> Noi c'incontrammo. Io mi sentii repente
> il gelo su la faccia e un tuffo al core,
> e per tutte le membra un'opprimente
>
> gravezza. — Ella era smorta del pallore
> stesso che volto e labbra a me coprìa:
> tremava del medesimo tremore.
>
> Piegò vêr me la testa in atto muto,
> silenziosa io reclinai la mia:
> e mai covò tant'odio in un saluto.

Nel complesso, la maternità sospirata e benedetta ha reso più profondo nella Negri il senso della vita, ma non l'ha fatta più serena. Ha sofferto troppo, si vede. Le sta sopra un'ombra di ricordi e di paure. Sorride ai giochi della sua bimba, ma quasi con pietà. Promette al marito:

> Troverò nuovi ritmi e nuovi canti
> che a onde a onde sgorgheran dal cuore,
> i suoi sonni a cullare e i lunghi pianti;
>
> e tu starai devoto ad ascoltare
> quel che ogni essenza di bellezza aduna:
> d'un bimbo il blando e placido sognare,
> e una mamma che canta su la cuna.

Ma poi sono scarse le pagine fedeli alla promessa: ella torna presto a fantasticare disgrazie e s'affaccia alla finestra a contemplar miserie. Il libro si chiude col saluto fraterno della madre a tutti gli ignoti che le passano accanto, nella comunione della vita: saluto di umana simpatia a cui il cuore del lettore risponde pronto, ma un po' stretto e oppresso.

Febbraio, 1904.

XXXVIII.

GIULIO ORSINI

I. « **Fra terra ed astri** ».

È tempo di scrivere distintamente, perchè non sia più scambiato con altri simili e abbia lo spicco che gli conviene, il nome di questo poeta giovine, il più originale forse di quanti son venuti su negli ultimi anni. L'uomo che lo porta è ritroso. Nessuno lo conosce ancora. Dicono che sia veneto, che abbia titolo di marchese, che viva a Roma e abbia viaggiato in Europa, in Asia e in Africa. Poco di più si ricava dal libro di poesie col quale, dopo aver saggiato il giudizio di pochi, egli affronta il giudizio di tutti. E questo riserbo personale piace come un segno di sincerità nel poeta solitario, che mostra di allontanarsi spontaneamente dalle comuni passioni degli uomini per profondarsi, quasi affascinato, nel mistero dell'universo, e che, sollevatosi alla visione suprema del mondo e delle sue sorti, da quell'altezza si volge a guardare l'esistenza umana, o ne ride e ne piange, componendo in un accordo di poesia nuova il dissidio tra il sapere e il sentire, tra il volere e l'essere, che agita l'anima moderna.

Più ancora piacerebbe la poesia dell'Orsini se non fosse accompagnata da una prefazione in prosa. A che servono queste presentazioni, queste professioni di fede letteraria,

questi proclami tra ambiziosi e bellicosi, se non a mettere in diffidenza il lettore già stanco di sentirsi annunziare da ogni parte miracoli nuovi e di trovarne poi così pochi? A che lodare la voce propria e biasimare l'altrui, prima di cantare? I bei propositi sarebbero men che nulla, se non fosse poi bello il canto. Non che siano inopportuni o strani i propositi dell'Orsini: tutt'altro. Salvo certe pericolose distinzioni tra le due forme capitali dell'arte letteraria, il concetto teorico ch'egli ha della poesia è giusto, e sana la pratica che vorrebbe farne al presente. Quando dice che la vita e l'arte, cose intimamente congiunte, devono oggi essere ricondotte insieme sotto la legge morale della sincerità, noi non possiamo che approvare. E quando accenna a « scavatori di vocaboli preziosi giocolieri del vaniloquio », a « poesie moderne d'ammirato artificio », sappiamo chi vuol ferire, e comprendiamo la fierezza con cui egli pronuncia « la condanna assoluta, implacabile, di ogni arte esteriore, premeditata, voluta, di ogni artificiosa elaborazione, d'ogni sovrapposizione di suoni e di forme all'idea ».

Bene, condanniamo pure, come tante volte su queste colonne s'è fatto, esprimendo le stesse idee dell'Orsini e dando il massimo pregio alla poesia interiore che trova per sua virtù propria, non per alcuna ragione estrinseca, la forma esatta, chiara e bella con la quale manifestarsi e comunicarsi altrui. Ma poi, non pago del suo assalto in prosa alla falsa poesia ed anche la critica contemporanea, l'Orsini aggiunge in versi:

> Giace anemica la Musa
> Sul giaciglio dei vecchi metri.
> A noi, giovani, apriamo i vetri,
> Rinnoviamo l'aria chiusa!
> . . . .
> O padri, voi foste voi.
> Sia benedetta la vostra
> Memoria. A noi figli or la nostra
> Vita: noi vogliamo esser noi!

E così scrive i suoi versi peggiori senz'altro effetto che quello di lasciar apparire tutta la sua ingenuità. Non sa egli che queste medesime cose si scrissero tante volte, dai primi romantici e dal Leopardi in qua, e sempre con sì scarso

frutto? Bisogna essere molto giovani, gran bel difetto!, per credere sul serio di riuscire a « svecchiar la poesia e renderle nella vita il suo ufficio », a far trionfare la sincerità, la modernità, il senso del vero e del nuovo nella coscienza letteraria del nostro paese, il quale è pur sempre il paese dei copisti, dei robivecchi e dei fabbricanti d'oggetti antichi. Si guardi attorno l'Orsini, e non si faccia illusioni. Quanti de' suoi coetanei, e de' più valenti, la pensano come lui? Il Manzoni e il Leopardi restano sempre gli autori più veramente moderni della letteratura italiana, e hanno scritto invano per i contemporanei nostri che chiamano innovarsi e procedere il tornar indietro, quanto più indietro possono.

Non servono le prediche, occorron liberi e vittoriosi esempî. Ma se son tanti oggi i letterati che trattano maestevolmente l'arte, pochissimi son quelli che, come l'Orsini, hanno nell'anima una nota di poesia viva e propria da far sonare in mezzo ai ricantamenti della musica tradizionale, comune a tutti, bella come un bell'abito antico che i viventi non possono vestire senza apparire mascherati e contraffatti, senza sentirsi impacciati e oppressi.

L'Orsini dunque, a volergli assegnare il suo cartellino, è un romantico, e le sue idee poetiche richiamano a quando a quando idee dell'Hugo, del Leopardi, del Heine, del de Vigny, del Graf; ma che importa, se il modo di concepirle, di svolgerle e di esprimerle è tutto suo? Ricordo l'impressione di maraviglia che s'ebbe qualche anno addietro leggendo l'*Orpheus*, prima parte di un poema lirico, che l'Orsini mandò in giro in forma d'opuscolo. Egli si divertì poi, se la memoria m'aiuta, a raccogliere e mandar in giro anche i giudizî che molti ne avean dato, per le stampe o per lettera: ed era un gusto vedere che, mentre gli uni levavano il poeta alle stelle, gli altri gli davano dell'asino o del matto: per quelli era un creatore, per questi un guastamestieri. Ora l'*Orpheus* (perchè questo titolo mitologico in latino a una opera così nuova e indipendente?) ricompare nel volume *Fra terra ed astri*, di cui forma, o io m'inganno, la parte più rilevante. Il poeta vi si leva da sè alle stelle, senza metafora: si leva a volo negli spazî di cui l'uomo non ha la misura, contempla l'infinito e l'infinitesimo, e sente nel

paragone la nullità della vita terrena, a cui par che due soli affetti lo richiamino: la memoria di sua madre e l'amore della sua donna.

Dominante è in lui quello che direi il sentimento cosmico. Sentimento, badiamo, non idea o nozione, che non sarebbe poesia. Tutti sanno che picciola cosa sia la terra nell'universo visibile; tutti sanno che innumerevoli forme di esistenza sono per noi invisibili; che il tempo è un'illusione e che tutti sono fallaci gli umani concetti della natura e dell'essere. Si *sanno* queste cose; ma chi le ha fatte sue così profondamente da tramutarle nel sentimento vigile, costante, dominatore, della disperata relatività d'ogni nostra conoscenza? L'Orsini si presenta come uomo che, mentre vive su la terra al pari di noi tutti, *sente* sempre di essere una specie di atomo pensante, sospeso tra gli abissi del tempo e dello spazio, abitatore di un umile pianeta che rotola come può in mezzo agli astri innumeri e immensi, ricchi forse d'impensabili vite orgogliose, fuggevoli e vane come la nostra.

Chi va tra voi cogitabondo
Col mio nome e il mio sembiante?
La mia larva. Io vivo distante,
Diviso dal vostro mondo,

In una lontananza dove
Lo spazio non si distende
E sulle ruote delle vicende
Il carro del tempo non si muove.

Vivo ne' silenzi profondi
Di là, di là dal firmamento,
E vedo, come polvere al vento
Innanzi a me roteare i mondi.

. . . .
Porta in giro ciascun de' globi
Le brame, i pianti, le storie,
Le scienze, l'arti, le glorie.....
Le glorie de' suoi micròbi.

Sboccia dalla morte la vita,
E astri e viventi vanno,
E dove e perchè non sanno
Via via per l'ampiezza infinita.

Di lassù torna qualche volta al nido terrestre dove adorò sua madre, dove la sua donna lo aspetta e lo chiama e vuole che egli le porti dagli spazî esplorati il fiore della fede. Ahi, non l'ha trovato, non lo trova quel fiore. Torna a cercarlo: getta l'àncora, ma questa non trova un punto fermo a cui aggrapparsi, e cade inerte nel vuoto.

Pilota, non ti stancare.
Chi sa che più in alto, più addentro,
Non ci sia un punto, un centro,
Non ci sia un altro mare

Di là da quel che si vede?
Mano all'àncora, ritenta ancora,
Trovami la terra ove odora
Il fiore, il fiore della fede.

La dolce amica m'aspetta
Sotto l'arco del ponticello.
M'aspetta l'amore bello
Dentro la nera gondoletta,

E io non ho su' labri il verso
Che l'ombre morte incalzi,
E letiziando rimbalzi
Negli echi dell'universo!

Poi, esplorato l'infinitamente grande, esplora l'infinitamente piccolo, e, come il Prati nell'*Incantesimo*, si finge abitatore di un granello di terra. Che spettacolo, che mondo nuovo, e pur sempre lo stesso!

Or com'è lontana la vita
Degli uomini! Più non n'odo i passi;
Li penso come se pensassi
Ad una cosa svanita.

Penetrare più addentro io voglio.
Ecco, il mio mondo è un granello,
E tutte raccolgo in quello
Le brame, l'ire, l'orgoglio.

Forse alla gloria non basta
D'un Cesare, d'un Napoleone?
La nostra terra, a paragone
Dell'infinito, è più vasta?

Al dileguarsi della visione, allo smarrirsi del pensiero nell'universo mistero, il poeta contempla la campagna solitaria e alza gli occhi alle nuvole del cielo. Anch'esse vivono, si trasformano, dileguano.

Le fòrme mutano; sale
Una pendula colonna;
Un turgido seno di donna,
Pieno di luce carnale.

Ride ai cieli azzurri: il seno
Versa una lenta rugiada,
Poi s'allarga, si dirada
E si scioglie nel sereno.

Ed ecco, il gruppo è disperso,
Lá luce dentro s'affioca.
Chi gioca con le nubi? Chi gioca
Colle forme dell'universo?

Non finirei più di citare: da *Gli inviti*, per esempio, dove l'Orsini evoca le visioni, tutte vane, della grandezza terrena, le seduzioni della storia, del senso e del genio: Roma, Parigi, l'arte, la rivoluzione sociale, la scienza, tutte le promesse della vita. Invano: nulla lo alletta.

Che bramo? Piglia altra via,
Chiamami ad altro convito.
Non lo sai tu? L'infinito
E' il metro dell'anima mia.

Cercata invano la fede, ei si riduce alla contemplazione degli astri che paiono eterni e son morituri. Ciascuno di essi perirà e se ne andrà per lo spazio,

Portando chiuso il volume
Della sua storia universale.

E in ultimo gli appare la fine del sole, la fine della terra, la fine di ogni cosa nostra. Così termina l'*Orpheus*, dove i pensieri che travagliano l'uomo contemplante si tramutano nel sentimento intenso dell'uomo vivente e divengono poesia, suggestione, commozione.

Ma i passi che ho riferiti non dànno tutta la misura dell'arte di Giulio Orsini, la quale, così franca e schietta, si cimenta ad altre prove nelle liriche sparse dell'*Intermezzo* e nell'altro poemetto lirico intitolato *Fior d'oleandro*.

Nell'*Intermezzo* segno, perchè di più non posso fare, *Lady Macbeth*, *Per la guerra contro i Boeri*, *C'è un vuoto!*, *Per la caduta del campanile di San Marco*, originali e forti poesie d'occasione, e *Specchio antico*, che ha strofe mirabili di vi-

sione e di espressione. In *Fior d'oleandro* è adombrata con nuovi modi una storia d'amore tutt'altro che nuova. Il poeta ha amato una giovine, la quale lo riamò... e sposò un altro. Il tradimento uccide le fantasie fiorite: resta il severo soliloquio della coscienza, umana coscienza che soffre, compatisce e perdona. Alla confessione della vanerella che non sa quanto male abbia fatto, il poeta risponde: *Ego te absolvo.*

Piega le ginocchia all'arcano
Rito, e non badar se mi tremi
Su' tuoi capelli la mano.
— In nome della legge
Che regge tutta la vita,
Dell'altrui morte nutrita;
In nome del comune
Fato, onde vogan sugli anni
Tutte al sepolcro le cune;
In nome dell'autrice
Ineluttabile dello scherno
E del tradimento eterno,
Assolvo te traditrice —

Or levati, sorella, e poi,
Sgombra di rimorso il petto,
Segui il cammino che vuoi.
Dell'ora breve che importa?
Tu coronata di rose,
Io coronato di spine,
Presto c'incontreremo alla porta
Su cui sta scritto: Fine.
Di là da quella, staremo
Eternamente abbracciati
Come in quel vespero molle;
Confonderem le corone,
Fuori della tenzone
Trasmutatrice dei fati,
Nelle oscurità profonde,
Ne' silenzi senza sponde.....

Egli se ne va col suo segreto; porta le sue memorie a Venezia, a Roma, nei deserti della campagna e nei convegni mondani; porta l'immagine di lei « dal gelido monte all'arse lande », dalle Alpi nevose alle valli aduste dell'Abissinia; e poichè solo nel pensiero è la vita, ella vive sempre con lui.

Ecco! solo, uno come Dio,
Centro degli spazi son io.
La terra premuta dal giorno
Fiammante mi gira intorno
Colle deserte laude.
A sè m'attrae la natura
Intatta, selvaggia, grande,
Con un fascino di paura.
Cerco una sorella, un'eco
Della mia vita, e sei meco.
Nel cerchio dell'occhio ho te sola,
Nel cerchio dell'udito sola
Ascolto la tua parola,
Sola ti levi fulgente
Nel cerchio della mia mente.

L'anima ho bagnato nei sacri
Della solitudine lavacri,
Entro a' silenzi l'ho immersa,
Alle sorgenti ho detersa
La tabe dell'evo senile.
Mondo d'ogni cosa vile,
Leggo nel tremulo lume
Degli astri, come in volume
D'oro, le consonanze
Dell'eterne lontananze,
E sento la tua pace
Nel mondo che tace...

Con questa nota profonda finisce la melodia indefinita dei canti più accennati a mezza voce che spiegati ad aperta gola: musica che si conviene a uno spirito poetico di tanta vita interiore, il quale dallo spettacolo delle cose esterne è condotto non a descrivere, ma a ripiegarsi su se stesso e ad ascoltare l'intima eco della sua coscienza commossa. Giovanile coscienza, in cui son pronti i moti, fresche le impressioni, e ancor ingenua è la facoltà di stupire; e giovanile forma di poesia, piena d'accenti personalissimi, scritta con sapiente sdegno degli artifici appariscenti in cui s'indugia e si compiace chi ha men ricca vena di pensiero proprio. Giulio Orsini è un vero poeta moderno.

Gennaio, 1904.

II. « Jacovella ».

Bel caso, quello di Giulio Orsini! Quando, or è l'anno, si scoperse che questo poeta così giovine d'anima e d'arte non era altri che Domenico Gnoli, l'autore delle gravi *Odi tiberine*, nato nel 1836, lo sbalordimento nostro fu grande. S'era cascati tutti nell'inganno, e molta gente prese a canzonare i critici così bellamente canzonati. Lì per lì, taluno fece anche amare riflessioni sopra quest'arte letteraria, che può consistere tutta in una finzione. Ma, oltre le beffe, i dispetti e le meraviglie, sopravvisse nell'animo di tutti un sentimento di dubbio. Come era mai possibile che un uomo di quasi settant'anni mutasse età, spirito e stile, e riuscisse a foggiarsi pienamente una personalità letteraria nuova, diversa affatto dalla sua propria?

Ora l'Orsini non cessò di poetare dopo la rivelazione, non rinunciò alla sua esistenza fittizia. Pubblicò ancora qua e là qualche lirica, e in questo mese s'è ripresentato ai lettori con un secondo libro di versi: *Iacovella.* Qui non si può più parlare di infingimenti e di canzonature. L'inganno svelato non inganna più nessuno. O dunque? Giulio Orsini afferma, conferma l'esser suo, e lascia dire. Quel tale sentimento di dubbio non cade, anzi si rafforza. Ma al lettore giustamente stupefatto non rimane altro che accettare il miracolo, senza saperlo spiegare.

Miracolo maggiore di quello di Faust, che ebbe in suo aiuto il diavolo. Stavolta Mefistofole non c'entra, e il vecchio dottore è ringiovanito, è trasformato, è un altro. Domenico Gnoli s'è sdoppiato, ha due vite distinte, l'una che declina, l'altra che sale e vigoreggia nella nostra coscienza letteraria. Come ciò sia, non so. Ma so bene che, così continuata, l'esistenza di Giulio Orsini cessa di essere fittizia. Domenico Gnoli è un nome, il nome di un enigma. Davanti a noi sta la persona viva di un poeta giovine, che il primo libro ci ha rivelato, che il secondo ci fa ravvisare nella pienezza della sua natura fresca, ardita, originale. *Iacovella* contiene

pagine non superiori, forse, ma non inferiori a quelle di *Fra terra ed astri*: sopra tutto non diverse. Il poeta si riconosce nelle sue note vitali, che sono: il libero estro vagante con mirabile agilità fra le cose della piccola terra e quelle dell'universo ambiente; e il libero stile, governato da un ritmo più interiore che esteriore, con frequenza d'immagini nuove, strane talvolta così da parere ad altri secentesche, e senza molto artificio di parole atteggiate così da far sentire al lettore il colpo e il lampo dell'impreveduto.

Amante delicato e quasi ingenuo, creator di fantasie e di simboli, osservatore fine di sè e del mondo esterno, l'Orsini ha presente sempre alla coscienza il rapporto dell'uomo con lo spazio e col tempo infinito. Egli si sente sempre congiunto in simpatia con l'universo noto e ignoto, anello della gran catena, particella del gran tutto: nel fenomeno fuggevole intuisce la sostanza eterna; e varca i limiti dello spazio e quelli del tempo, vivendo in comunione con ciò che è remoto da noi e con ciò che non è più. Così s'innamora dell'immagine di Iacovella, una liutista vissuta a Roma sul finire del quattrocento, e riesce a metter piede nella sua casetta che esiste ancora: e fuor dagli avelli della storia evoca, come coetanea sua, l'amabile donna in una lunga lirica, di cui non saprei esprimere il fascino profondo. Par che il poeta sopprima le leggi terrene, e viva e senta di là, su l'altra riva. Victor Hugo direbbe ch'egli ha trovato « un brivido nuovo ».

Iacovella, assai cammino
lungo i secoli morti campiei
solitario pellegrino
per venire fin qui dove sei.
Ho percorso gli ambulacri
del tempo: un porticato
lungo di quattrocento
archi. Ero io solo vivo
e non altro che il suono
de' miei passi sentivo.
Quattrocento anni son corsi
da quel dì che tu giacevi
fredda sul letticciolo,
e ti portarono via!
Io son venuto qua solo,

solo dell'età mia.
Il tempo, che è il tempo? a noi,
clessidre viventi, il sangue
entro a le vene scorrente,
distingue il prima e il poi.
S'arresta il sangue? è finito
il tempo: il presente
empie di sè l'infinito.
Tu giaci da quattro interi
secoli, e non sei così morta
come i morti di ieri?

All'amica morta ricorre perchè l'amica vivente l'ha lasciato, ed è solo, come dice in un'altra più breve poesia, che mi par degna d'Arrigo Heine.

Ed ecco che il mondo si spezza
in due: il suo mondo ed il mio.
Si spezzano gli orizzonti,
l'albe, i meriggi, i tramonti,
e ingombrano l'aria vuota
simili a raggi di ruota
fracassata in mezzo a la via.
. . . .
Il noi non c'è più: ci son io
e c'è lei: io solo e lei sola!
Io parlo, e la parola
mi ricade sul capo
come una pietra. Io e lei,
la sua vita, la mia vita:
la nostra è finita.

È solo e chiama da Venezia, dove ha trovato una bella casetta d'altri tempi, fra un sottoportico e un orto, costruita forse co' guadagni di un antico, andato a far mercatanzia in Levante per poter mettere su casa e sposare la sua « morosa ».

Ed ella era in pensier del pellegrino,
e diceva: — Chi sa! vive di stento?
e diceva. — Chi sa! forse è vicino. —
E un giorno che spiava il mar, fra cento
riconobbe la vela e mandò un grido
al leon di San Marco aperto al vento.
Con un gruzzolo d'oro ei scese al lido
e disse: — Vieni con me, mia diletta,
ho le pagliuzze per comporci il nido. —

Nel silenzio lontan d'un'isoletta,
fra gli orti che odoravano all'aprile,
ei si fece la sua bella casetta;

e fece il sottoportico e il sedile
per due, di pietra, e i gradi sul canale
per scender nella gondola sottile.

E han lasciata nel luogo non so quale
soavità di pace, a noi straniera
pace, e un'intimità di penetrale.

E se passa una gondola la sera
chi va sul ponte ascolta un susurrio
come di baci dentro l'ombra nera.....

Romanticismo? Sia pure. Nel *Museo Vaticano* il poeta ammira le effigie serene, troppo serene, di numi e d'eroi antichi; ma questi richiamano invano « alla lieta primizia dei tempi » l'uomo moderno, il quale proviene da diciannove secoli di Cristianesimo. Non hanno più comunione con l'anima sua, perchè non sanno il dolore e il mistero dell'esistenza, non sanno il travaglio dello spirito anelante alla conquista della verità.

Sotto la piana e tranquilla
fronte di marmo, immota
è la vostra pupilla.
Avete visto una madre
salire il Golgota, e il figlio
precederla sotto la croce,
tutto di sangue vermiglio?
. . . .
Posò sulla gioconda
vostra chioma de' chiostri
l'ombra meditabonda?
Ai regni di Plutone
vivo scese l'egide
Tesèo, scese e non vide.
E' il vespro: odi la squilla
piangere di lontano
il giorno che si muore?
E un profugo cantore
scende l'averno pe' gradi
della coscienza, risale
alla gloria immortale,
e nel triplice verso
costringe l'universo.....

Così l'Orsini riesce a scrivere una pagina originale sopra l'argomento che già tentò Schiller e Heine. Molto è il suo pensiero, ma per virtù d'immaginazione e di sentimenti fiorisce in forma di poesia schietta: la più singolare e interessante manifestazione di poesia degli ultimi anni, ripetiamolo pure.

Giugno, 1905.

XXXIX.

GABRIELE D'ANNUNZIO

II. Il « Sogno d'un tramonto d'autunno ».

Questa volta il D'Annunzio ha sognato una scena di passione frenetica e di bellezza favolosa, ch'egli intitola « poema tragico » benchè, a dispetto de' maestri di scuola e delle loro definizioni, esso non sia scritto in versi, come soglion essere i poemi e le tragedie. Ma la prosa del D'Annunzio è così ricca di ritmi canori, di accorgimenti musicali e di cadenze esatte, anzi tutta la lingua ch'egli adopera è formata di parole così diligentemente scelte tra le più adatte alla poesia per il lor suono e per la lor misura, che l'intitolazione appare tanto più giusta, quanto maggiore sarebbe l'inganno di chi nel *Sogno di un tramonto d'autunno* credesse di trovare altro che una fantasia prettamente poetica, cioè priva di ogni somiglianza, di contenuto e di forma, con la verità conosciuta.

Stranissima fantasia, che, attribuita dal D' Annunzio all'autunno, si svolge tra luoghi e costumi veneti, perchè, com'egli credette di spiegare tre anni or sono in una sua *Allegoria*, « l'anima di Venezia, l'anima che foggiarono alla città bella gli antichi artefici, è autunnale ». Ma quali luoghi? e quali costumi? Su la Brenta, che i vecchi dissero « magnifica », perchè fiancheggiata da molte magnifiche ville di patrizii veneti, ma che è un assai modesto fiume scor-

rente, fin dai tempi di Dante, tra argini tutt'altro che maestosi e pittoreschi, sorge il palazzo della dogaressa vedova Gradeniga, e ha di fuori una grande scala a spira come quella dei Contarini *dal Bovolo*. Di cima a quella scala una « camerista » vede e annunzia le incredibili cose che seguono sul fiume alla dogaressa, la quale sta dietro il cancello del parco spasimando di desiderio e di gelosia. Ella ama un bellissimo giovine innominato, al quale ha tolto (diciamo così) l'innocenza. Egli l'ha amata tanto che è andato persino a cercare nella Schiavonia una maga che con suoi incantamenti ha fatto morire il vecchio doge; ma poi, stanco forse dell'autunnale bellezza della Gradeniga, s'è lasciato sedurre da Pantea, bellissima cortigiana (diciamo così, ma il D'Annunzio usa parole molto più... latine), la quale trascina ammaliati e furenti dietro a sè quanti veneziani, nobili o plebei, l'abbian veduta.

Ed ora la dogaressa vuol far morire anche Pantea con l'aiuto della maga; e, mentre le ancelle ch'essa ha mandate a spiare nella contrada le raccontano quel che han veduto della cortigiana e del suo nuovo amatore, la maga viene, fa un'immagine di cera e recita gli scongiuri terribili. Pantea deve morire. Ed ecco, indi a poco, un immenso splendore e clamore sul fiume. La barca trionfale della cortigiana è tutta in fiamme, coperta di cadaveri ardenti; su i navigli che la seguono la moltitudine degli amatori cambatte ferocemente per Pantea. « Brillano le spade, mille spade... Fuoco e sangue! ». La dogaressa, folle di terrore e di dolore, contempla la scena; « il suo volto livido e disperato, illuminandosi del riverbero sanguigno, esprime tutta la grandezza e tutta la bellezza della visione tragica ».

Così dice l'ultima delle didascalie abbondanti nel testo, dalle quali è accennata mezza l'azione di questo « poema tragico », quella che non si vede. Quand'esso sarà rappresentato, lo spettatore dovrà supplire con la sua immaginazione a tutto ciò che su la scena non si dirà e non si vedrà, ma che il D'Annunzio vuole. E intanto l'onesto lettore, oltre a questa fatica e a quella di figurarsi come mai la signora Duse eseguirà la parte della dogaressa, è tenuto

ad accettare la favola del D'Annunzio senza mormorare e senza fare le rimostranze che agevolmente gli suggerirebbero il suo buon senso e la sua coltura.

La villa su la Brenta è stata lasciata in retaggio « da uno degli ultimi dogi alla serenissima vedova che quivi dimora come un' esule »; e a mezzo il dialogo si trova citata una canzonetta « del signor Alessandro Stradella che rapì la bella Ortensia al procuratore Contarini ». Tutti sanno che il signor Alessandro Stradella scriveva nella seconda metà del seicento, e che gli ultimi dogi di Venezia vissero nel settecento: undici, bastano?, da Alvise II Mocenigo a Ludovico Manin.

Ma nè ai costumi dell' uno nè a quelli dell' altro secolo può ascriversi uno solo dei particolari descrittivi di cui si compiace il D'Annunzio: non le cortigiane che s'imbiondiscono i capelli al sole e trionfano ignude sopra un « bucentoro »; non la Brenta ricoperta di navigli meravigliosi; non la maga schiavona che fa gli *envoûtements* con le immagini di cera, roba che ricorda troppo le diavolerie rimesse a nuovo dall'Huysmans e dal Péladan; non le brigate di patrizî che pugnano sul fiume per contendersi tutti una sola bella donna; e nemmeno i nomi, il linguaggio, le idee della dogaressa e delle sue ancelle, tutte persone che sembrano piovute dal mondo della luna, chi abbia conoscenza pur mediocre della storia e della vita privata dei veneziani. Povera Venezia, è proprio il suo destino di essere sofisticata dai poeti. Una volta essi non ci vedevano altro che congiure, pugnali, larve, bravi, spie, i Tre, i Dieci, il Canal Orfano e il Ponte dei Sospiri: adesso eccoli qua con le cortigiane impudiche, le dogaresse furenti, i dogi spiranti sotto i gravi panni d'oro, e musiche, balli e canti. Prima il truce mistero, adesso l'orgia: da un mito all'altro. Venezia è così strana e sola su la faccia della terra, che gli ingegni accesi non sanno immaginarvi se non forme di vita singolarissime.

Del resto gli elementi, che, anche stavolta, il D'Annunzio adopera per comporre una sua visione di bellezza, appartengono, se mai, all'età del Rinascimento; e non a quella che veramente fu, ma a quella che il D'Annunzio stesso si

compiace di figurarsi per comodità dell' arte sua tutta arcaismo sontuoso. Come i classicisti della vecchia maniera si foggiavano nella mente un'antichità greca e romana infusa di retorica convenzionale più che di verità storica; come i romantici di tutte le maniere, dal Bazzoni al Giacosa, si dilettarono di « sognare in Parnaso », direbbe Dante, un medio evo da palco scenico e da romanzo che la storia rifiuta: così il D'Annunzio, innamorato di certe particolarità artistiche o sociali del secolo del Rinascimento, è tratto per via di amplificazioni, di esagerazioni e di esclusioni a figurarlo come un'età favolosa, nella quale si siano trovati tutti quegli elementi di bellezza che egli rimpiange e vagheggia di ricreare nell'opera sua, nel suo « sforzo costante contro la stupidità comune ».

La quale stupidità osserverebbe dunque che, come invenzione, il *Sogno d'un tramonto d'autunno* non ha ombra di verisimiglianza nè di senso comune; non più del *Sogno d'un mattino di primavera*, dove nessuno, nemmeno le *dramatis personae* (si sa che i personaggi s'han da intitolare in latino, e la fine del dramma s'ha da indicare in greco), sapeva in che mondo si fosse, e dove un ortolano potando i rami degli alberi improvvisava a suo modo... una ballata di Dante Alighieri. Ma si tratta di un sogno; e nei sogni le immagini più stravaganti e più disparate si accozzano spesso a formare una parvenza di verità, che la mente accetta pur con un vago stupore della coscienza assopita. Non altrimenti dobbiamo accogliere la nuova operetta del D'Annunzio: e poichè questi non si propone veramente altro che di « fingere beltà maravigliose », riconosciamo pure che il suo secondo sogno drammatico è bello per se medesimo, fuor d'ogni ragionamento e d'ogni verità; e concediamo a lui gli anacronismi, le inverisimiglianze e magari anche le pazzie che tutti concedono al Tintoretto, al Tiepolo, al Mackart, allo Shakespeare.

Paolo Veronese, rimproverato dagli inquisitori perchè in un quadro di soggetto sacro avea introdotto costumi profani e mondani, si scusò con le memorabili parole: « *Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti e i matti* ».
i non vorremo essere più arcigni degli inquisitori vene-

ziani. Sotanto avvertiamo che oggi le intelligenze, educate da tutta la civiltà moderna alla ricerca e al culto del vero, ripugnano più che una volta, non dico da ciò che è immaginario, ma da ciò che deliberatamente contraffà o sfigura il vero, attuale o storico che sia; e che l'arte, la quale deliberatamente si strania dalla verità per abbandonarsi a' bei voli della fantasia, se può consolare l'afflitta anima moderna di fulgide visioni serenatrici, non pare tuttavia adatta a trovar favore tra gli uomini, se veramente non sappia commuoverli con finzioni appropriate ai bisogni del loro spirito e ai gusti del loro tempo.

Non fa questo il D'Annunzio. Le sue finzioni ostentano magnificenze decorative e perfezioni plastiche di cui oggi s'è smarrito non solo l'esempio, ma anche il gusto. Sarà danno e vergogna dell'età moderna; ma è così, e a nessuno è dato mutare lo spirito dell'età sua. Il D' Annunzio ha l'aria di un gran signore antiquario, il quale si diverta ad abbagliare col suo dotto sfarzo i tapini contemporanei affannati a guadagnarsi il pane; e qualche volta anche a canzonarli raccontando loro una quantità di fandonie lucenti. E la sua visione della vita sta tutta in una sensualità (cerco la parola più castigata) che da principio era forte per esuberanza giovanile, ed ora punge, fustiga, analizza se stessa per farsi più acuta, più agile, più pronta al piacere. Il piacere è il solo fine del suo pensiero, ed è anche, secondo lui, «il più certo mezzo di conoscimento offertoci dalla natura». E la sola azione ch'egli scorga nella vita è quella dell' amore, inteso essenzialmente come fonte di piacere.

Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* è in sostanza un monologo ardente di sensualità sfrenata e raffinata, al pari di tutte le altre scritture del D'Annunzio; alla cui natura corrisponde lo stile, tutto contesto di elementi che debbono piacere non meno all'orecchio che all'intelligenza. Egli si innamora del suono di certe parole, di certi nomi, e sembra che soltanto per esso pensi le cose e le persone. Se insiste tanto, anche a costo di ripetersi, nell' enumerare oggetti e nel rinnovellare cose della vita antica, non è forse per la bellezza loro oramai non più sentita, ma per il bel suono dei loro vocaboli.

Non si dice con questo che l'arte del D'Annunzio sia tutta e sola nelle parole. Egli ha fantasia, sentimento, potenza di evocazione sempre ammirabili, ma circoscritti nell'àmbito dei soggetti erotici: e anche nel dramma è sopra tutto scrittore di monologhi lirici, come nel romanzo è sopra tutto un descrittore sovrano. Nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* e il poco dialogo, e il procedere dell' azione invisibile, e il suo ripercuotersi su quella che si svolge innanzi allo spettatore, sono condotti con sobrietà efficace, con un giusto senso della misura scenica; ma le pagine più belle, quelle che si leggono e s'ascolteranno con maggior piacere, son occupate dal lungo soliloquio della dogaressa, nel quale si palesano tutte le virtù dello stile dannunziano, ed anche, in parentesi, il suo vizio più ostinato, cioè la copia eccessiva, continua, sazievole delle similitudini, per la quale sembra che il D'Annunzio non sappia indicare una cosa senza assomigliarla ad un'altra. La parola *come*, od altra espressione equivalente, ricorre, si può dire, in ogni suo periodo; segno del carattere fondamentale del suo temperamento, che è la sensibilità ricchissima, attentissima e straordinariamente memore delle sue esperienze, dalle quali egli trae immagini opportune ad ogni idea, idee opportune ad ogni sua invenzione.

Novembre, 1898.

II. « La Gioconda » tragedia.

Tragedia è questa non perchè rinnovelli la forma poetica dell'antico dramma, dalla quale anzi si discosta e per il numero degli atti, e per i passaggi di tempo e di luogo, e per l'uso della prosa, e per il linguaggio tutto moderno, sebbene sempre elevato e spesso poetico; ma perchè rappresenta un'azione su la quale impera una fatalità inesora-

bile, a cui ciascuno dei personaggi deve piegarsi consapevole e rassegnato, a costo d'ogni strazio per sè e per gli altri. Non si tratta della fatalità greca, oscura predestinazione che deve compiersi oltre ogni umana difesa; ma di un concetto che già si disasconde in tutte le più recenti opere del D'Annunzio, quello della Bellezza intesa come potenza sovrana del mondo, alla quale, sia essa generata dalla natura o creata dall'arte, è fatale, anzi, più ancora, è giusto che s'immoli ogni altra cosa della vita, anche la bontà, anche la moralità, anche la vita.

***

Lucio Settala, statuario, viveva tranquillo con la moglie Silvia, dolce fiore di virtù e d'intelligenza, e con la figliolina Beata, quando gli venne veduta Gioconda Dianti, donna di maravigliosa bellezza. Non solo egli prese ad amarla perdutamente, ma riconobbe in lei la perfezione molteplice di bellezza ch'era nato a infondere nelle sue statue: ella fu musa e modello al suo capolavoro, la *Sfinge;* e già un'altra superba scultura stava formandosi sotto le sue mani operose, nella quale un altro aspetto della bella donna avrebbe acquistato vita immortale. Ma Lucio, combattuto tra il dovere verso la famiglia e l'istinto che lo trae fatalmente a Gioconda, non potendo vivere nè con lei nè senza di lei, sentendo come un supplizio cotidiano «il peso inevitabile della bontà, più crudele d'ogni altro», una sera cercò la morte nel suo studio, volle uccidersi. Ma la ferita non fu mortale. Trasportato nella casa famigliare ch'egli aveva abbandonata, «nella casa del silenzio e delle lacrime», fu curato con la più tenera sollecitudine dall' eroica Silvia. Ella non pensò ad altro che a salvarlo, a ridargli vita e salute e oblio del passato; ed ora, al cominciar dell'azione, ella spera che il marito le torni sano così dell'anima come del corpo.

E Lucio pure si crede risorto ad altra vita più pura e si rende pentito alla moglie, della quale comprende l'infinito dolore e l'infinita bontà. Ma da lontano, non veduta, sen-

tita sempre nell'aria come una arcana minaccia, Gioconda veglia ed aspetta. Possiede una chiave dello studio di Lucio, e c'è sempre andata e ci va ogni giorno a mantenere fresca e molle la creta ch' egli avea cominciato a modellare. Vive in lei incrollabile la fede che Lucio deva tornare a lei e all'arte sua, perchè tale è il suo destino: la statua perfetta ch'ella gli ha inspirata, la statua nuova che egli deve trarre dalla presenza di lei costituiscono una possanza fatale che ormai pesa su Lucio, su Gioconda, su Silvia, e che tutti li vuole sacrificati alla produzione del capolavoro artistico.

***

Lo scultore viene a sapere che Gioconda lo attende ogni giorno, alla stess'ora, nello studio ov'egli ebbe la suprema visione della bellezza e dove tentò invano la morte. Convalescente ancora, egli ha un senso confuso di smarrimento e d'angoscia, che lo tiene incerto innanzi all'antico amore che già risorge in lui con le forze e con la primavera. Ma poi si confessa tutto a un amico fedele.

— « Credi tu dunque che il lume debba venirmi dalla bontà e non da quell'istinto profondo che volge e precipita il mio spirito verso le più superbe apparizioni della vita? Io sono nato per fare le statue. Quando una forma sostanziale è uscita dalle mie mani con l'impronta della bellezza, l'ufficio assegnatomi dalla natura è per me compiuto. Io sono nella mia legge, sia pure di là dal Bene... ».

In queste parole, nelle quali stranamente si mesce il linguaggio di Tommaso d'Aquino con quello di Federico Nietzsche, si adombra già la risoluzione di tornare al pericolo, pur contro gli ammonimenti della coscienza. Ma Silvia previene il marito, indovinandone il pensiero. Ella va allo studio abbandonato e vi aspetta la rivale, l'intrusa, per intimarle di andarsene, di lasciar in pace colui che per cagion sua voleva rifiutare la vita. Ed ecco le due donne a fronte: l'una rappresenta la santità degli affetti domestici, l'altra il fascino della colpa e dell'arte insieme. Ma mentre Silvia

dice tutto il suo sdegno e il suo sprezzo a Gioconda, trattandola come una sedutrice malefica, questa alza la fronte per affermare che ella è l'anima dell'arte di Lucio e che per essa vuole serbarsi viva e presente a lui.

— « Questa non è una casa. Gli affetti famigliari non hanno qui la loro sede; le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori delle leggi e fuori dei diritti comuni. Qui uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo con gli strumenti della sua arte. Ora io non sono se non uno strumento dell'arte sua. La natura mi ha mandata verso di lui per portargli un messaggio e per servirlo. Obbedisco; lo attendo per servirlo ancora... ».

Allora Silvia ricorre al mezzo estremo. « La fatalità antica della menzogna assale d'improvviso l'anima della donna pura, la vince e la contamina ». Ella afferma di essere venuta da parte di Lucio, ed intima a Gioconda di uscire. Scacciata così, la donna diviene tremenda; un furore di distruzione la invade, e corre ad abbattere la statua che le appartiene, che lo scultore ha fatta con la sua vita « spremuta a stilla a stilla ». Silvia tenta di impedire il delitto; e quando Lucio entra nello studio trova la statua mutilata nel cadere, e le care, le belle, le incomparabili mani di Silvia schiacciate e sanguinanti per aver voluto impedire che il capolavoro andasse in frantumi.

***

Al quarto atto Silvia è sola in una villa alla foce dell'Arno: ha perduto anche le mani, ha perduto per sempre Lucio, che intanto si consuma presso alla Gioconda per formare il nuovo capolavoro, ha perduto il frutto di tanto suo patire e perdonare. E le viene incontro Sirenetta, una piccola selvatica che nella sua ingenua follia dice molte cose infantili e profonde; e poi vengono la sorella e il vecchio maestro di Lucio, tutti pieni di pietà per la povera mutilata. E quando entra Beata, e si slancia verso la madre e ne vuole la dolce carezza, Silvia nasconde i suoi poveri moncherini e si lascia cadere in ginocchio dinanzi alla figlia sbigottita

« e un fiotto di pianto, che sgorga dagli occhi come il sangue da una ferita, le inonda la faccia ».

Così, nel pianto degli innocenti e dei buoni, ha suo compimento la fatalità estetica a cui pure soggiacciono Lucio e Gioconda; l'opera d'arte immortale sorge su la ruina degli uomini mortali; la Bellezza è la cima suprema, per giungere alla quale conviene siano travolti nel lutto gli esseri mal difesi dalla morale comune.

***

Intorno a questo scheletro il D'Annunzio svolge un dramma nitidissimo e diverso in tutto, diciamolo sùbito, da quei due *Sogni delle Stagioni* che dianzi ci han fatto dubitare, nonchè delle sue attitudini drammatiche, della sua serietà d'artista. Qui dramma vero e proprio, dialogo limpido e vivo, scene benissimo delineate, condotta classicamente semplice, persone umane, per quanto dominate da un'idea disumana; qui immaginazione corretta e precisa; qui, infine, un'arte che non si vale di inganni, non falsa il modo naturale di pensare, non adopera alcuna insidia verbale per ottenere effetti stupefacenti.

L'idea non è nuova per se stessa, nè, come s'è detto, per il poeta. Essa deriva dal paganesimo estetico del D'Annunzio e dalle dottrine del Nietzsche, e si esplica in un'azione che richiama un poco l'*Innocente*. Non è un'idea che possa trovare consentimento nel pubblico; perchè non vi è ingegno di scrittore che possa persuadere gli uomini, educati moralmente, alla necessità di rinunciare ad ogni affetto e ad ogni legge morale in omaggio alla Bellezza, nuovo marmoreo idolo di distruzione; e perchè ben pochi sono coloro che al pari del D'Annunzio sentano la bellezza plastica e la pongano in cima d'ogni aspirazione, d'ogni godimento, d'ogni sforzo umano. Quel Lucio che calpesta, oltre al suo dovere di sposo e di padre, il divino tesoro di bontà ch'è nel cuore della sua donna, per inseguire un fantasma di bellezza scultoria che gli balena nelle sembianze della Gioconda; quella Gioconda che si atteggia a strumento di arte, e in nome di

una statua afferma vittoriosamente il suo amore fatale, son persone che non hanno vita se non nel sentire del poeta, e che ai più devono sembrare governate da una singolare follia.

D'altra parte, convien riconoscere che il D'Annunzio non poteva essere più efficace e più sobrio nel renderne la strana figura. Lucio è tutto nella sua confessione all'amico; la Gioconda è tutta nel suo dialogo con Silvia, e non appare prima nè dopo su la scena, ma pur vi sovrasta sempre come un fascino misterioso e lontano. Per contro, con quanta ricchezza e con quanta finezza d'invenzione è tratteggiata la figura di Silvia, ch'è la persona stessa della bellezza morale!

Scritta « per Eleonora Duse dalle belle mani » questa parte di donna pura, amante e vinta ha insieme l'accento penetrante del dramma moderno e l'altezza eroica della tragedia antica. Anche i personaggi secondarî, i quali non servono veramente se non a reggere la trama del dialogo, conferiscono naturalezza, per quanto in un tal dramma è possibile, all'azione; e all'ultimo atto l'apparizione incantevole della Sirenetta reca una voce di poesia leggendaria, uno scoppio di semplice e profondo pianto umano sul cadere della donna infelicissima, di cui furon vanto le belle mani, e che le ha volontariamente offerte in olocausto alla statua fatale, la cui bellezza le ha portato via tutto, anche la possibilità di accarezzare la sua creatura.

Se il concetto tragico del D'Annunzio non convincerà alcuno, la sua tragedia commoverà certamente molte anime aperte a quella pietà ch'egli vuole sì suscitare da artista, ma che insieme sdegna e rinnega.

***

Su l'ultima pagina del volumetto testè pubblicato dai Treves, il D'Annunzio scrive: *Concordanza*, e riporta il notissimo passo di Omero, in cui i gravi vecchioni del consiglio di Priamo, seduti su le porte Scee, vedendo Elena che s'avvicina, dicono: « È giusto che i troiani e gli achei da' bei schinieri patiscano tanti mali e da sì gran tempo a

cagione di una tal donna; perocchè ella somigli in sua bellezza alle iddie immortali ». Qui cessa la citazione del D'Annunzio, perchè qui si ferma il suo sofisma; ma i saggi vecchioni d'Omero soggiungono: « Però, pur così bella com'è, se ne torni su le navi, e non rimanga in danno di noi e de' nostri figliuoli ».

Dicembre, 1898.

III. « Il Fuoco » romanzo.

Scritto già e annunciato da molto tempo, ma compiuto di fresco, *Il Fuoco* inizia un nuovo gruppo di romanzi del D'Annunzio, il quale pare che si proponga di formare con le sue opere una specie di ciclo significante un graduato e continuato salire di perfezione in perfezione, dal senso allo spirito, dalla battaglia alla vittoria. Quale battaglia egli intenda di combattere, quale vittoria voglia riportare, il pubblico non ha inteso ancor bene, e non è facile a spiegarsi. Il libro che egli ora licenzia alle stampe e quello d'un suo amico fidatissimo, che di lui e con lui discorre diffusamente, ci aiuteranno a chiarire il suo pensiero. Per far ciò, conviene resistere alla tentazione del suo stile, rimuovere da noi il gioco fallace delle metafore e del linguaggio poetico, e, da onesti lettori, riflettere senz'alcuna passione amica o nemica.

***

Nei romanzi del D'Annunzio la favola è nulla rispetto all'arte e all'intenzione; ma nel *Fuoco* essa ha un'importanza singolare, perchè non è favola se non nell'apparenza. In realtà, il D'Annunzio non parla in questo libro che di se stesso, e così apertamente come non ha mai fatto sinora;

di sè e de' suoi amori con una grande attrice italiana e di parecchie altre cose intimamente sue: delle quali sarebbe troppo facile scoprire il vero essere, appena velato da nomi fittizî e già noto alla curiosità universale, che il D'Annunzio pare si sia sempre compiaciuto di suscitare intorno alla sua persona.

Il poeta Stelio Effrena, che nel *Fuoco* soggiorna alcuni mesi a Venezia presso la Foscarina, la grande tragica celebrata in tutto il mondo; che nella sala del Maggior Consiglio, sul trono dei Dogi, improvvisa innanzi alla regina Margherita e al pubblico festante l'*Allegoria dell'Autunno* di Gabriele d'Annunzio; che presso la Foscarina matura il suo disegno di un nuovo teatro tragico e concepisce *La città morta* e la *Persefone* e il *Sogno d'un tramonto d'autunno* e *La Vittoria dell'Uomo*, opere edite o inedite di Gabriele d'Annunzio; che agli amici espone un suo programma estetico pronto ad attuarsi in opere tali da risollevare il mondo, e alla sua intelligente amica dice chiaro: — « Voi sapete bene che io non so parlare se non di me », — non è altri che il D'Annunzio medesimo. — « Bisogna, dice ancora Stelio Effrena, che dal trono dei Dogi io non parli all'uditorio se non della mia cara anima, sotto il velame di qualche allegoria seducente e con l'incanto di qualche cadenza musicale ». — In queste parole è tutta la sostanza del *Fuoco*. Tutte le 560 pagine del volume non esprimono altro che la glorificazione, l'adorazione, la deificazione del loro autore: sono un inno, un osanna, un panegirico, un carme entusiastico rivolto al nume di Gabriele d'Annunzio, il quale da un capo all'altro del libro si chiama, sotto specie di Stelio Effrena, « il maestro » e « l'animatore ». Lasciamo dunque stare codesto Effrena, la cui esistenza è puramente nominale, e vediamo in lui senz'altro il D'Annunzio, come il D'Annunzio vuole.

***

Egli è un essere infinitamente perfetto al pari di un dio. Ha la bellezza, la giovinezza, la forza ardente e possente, il fascino animatore, il genio creatore: dovunque appare,

la vita ribolle con nuovo fervore, le anime si schiudono, il mondo si adorna di magnificenze non più vedute. Poeta, è insaziabilmente desioso di bellezza, di poesia e di gloria. Dove queste cose non sono, egli le crea, suscitando da tutto ciò che lo circonda un mondo vivente d'immagini, in cui ciascun oggetto assume una sua ideal perfezione. Egli è il rivelatore della Bellezza; il tramite pel quale essa porge agli uomini il dono divino dell'oblio (p. 84); colui che annunzia la trasfigurazione del mondo pel prodigio di un'arte nuova (p. 52). E il mondo è suo; egli è « l'uomo di gioia », e non può « rinunziare a nulla ». « L'orgoglio e l'ebrezza del duro e pertinace lavoro; l'ambizione senza freno e senza limiti costretta in un campo troppo angusto; l'insofferenza acerrima della vita mediocre; la pretesa ai privilegi dei principi; il gusto dissimulato dell'azione ond'è spinto verso la folla come verso la preda preferibile; il sogno d'un'arte più grande e più imperiosa, che sia a un tempo nelle sue mani segnale di luce e stromento di soggezione: tutti i suoi sogni superbi e purpurei, tutti i suoi bisogni insaziabili di predominio, di gloria e di piacere » (p. 46) lo tengono in un'ansietà continua e lo persuadono allo sforzo di « superar sempre se stesso ». E poichè egli è l'essenza e l'anima di un intero mondo, non può parlare di altra cosa; anzi vuol mostrare che « per ottenere la vittoria sugli uomini e su le cose, nulla vale quanto la costanza nell'esaltare se medesimo e nel magnificare il suo proprio sogno di bellezza e di dominazione ».

Anche il Leopardi, con tutt'altra esperienza della vita, riconosceva che « rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non siano cominciate dalla sua propria bocca ». Questo ricordo suggerisce un confronto tra i due. Il D'Annunzio è il perfetto contrapposto del Leopardi. Questi è cresciuto e vissuto nella sofferenza, e dal dolore ha tratto la sua poesia e la sua filosofia; quegli, che tutte le fortune han prediletto fin dalla culla (p. 432), vuol creare con gioia, vivere con gioia, trarre dal piacere la sapienza e l'arte. L'uno è pessimista per esperienza e per raziocinio; questi è più che ottimista, sembra anzi persino ignaro del dolore o fatto da natura tale che le miserie altrui non lo toccano. Se la pena

o la pietà occupano per un attimo il suo cuore, basta la vista di un bel colore, una qualunque sensazione o idea gradevole per ricondurlo tosto alla sua condizione normale, che è la tendenza impetuosa alla gioia. Invidiabile temperamento d'uomo, e invidiabile la sincerità con cui s'esprime ne' suoi libri. Veramente è degli dèi questo dominio costante di sè e d'altrui, questa capacità di infinitamente godere, questa volontà di immortalmente creare. E il *Fuoco* è il libro in cui la divinità del D'Annunzio si rivela intera, senza bisogno di profeti.

***

Umile e passionata sacerdotessa del nume è la grande attrice destinata a recitare le sue tragedie nel Teatro d'Apollo, che sarà costruito a Roma, sul Gianicolo, a spese di un principe romano dalla figura esangue e nasuta (p. 524). La Foscarina, diciam pure così, ha già veduto sfiorire la sua giovinezza, ed amando perdutamente il poeta, è sempre tormentata dal rammarico della sua vita cento volte macchiata, dal timore che egli la abbandoni per gettarsi tra le braccia di una donna più giovine, più fresca, più intatta di lei. E la sua povera anima travagliata non ha posa se non nel pensiero di servire a lui, al « maestro del Fuoco », con quanto ha di più nobile e vivo l'esser suo. A lui, per ora, la Foscarina piace così, « avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente, con l'aridezza della vana febbre nelle mani che avevano spremuto il succo dei frutti ingannevoli, con i vestigi di cento maschere sul viso che aveva simulato il furore delle passioni mortali », e ricambia l'amor di lei perchè vi gusta ora per ora il piacere del dominio e dell'adorazione. Innanzi a lui ella sorride annientandosi, e gli appartiene « come una cosa che si tiene nel pugno, come un anello in un dito, come un guanto, come una veste, come una parola che può esser detta e taciuta, un vino che può esser bevuto o versato a terra » (pag. 422). In ultimo, comprendendo ch'egli ha bisogno di essere solo

e libero per lavorare alla sua opera di gloria, risolve di andare in America a « prender commiato dai Barbari » e a guadagnare molto oro con cui crescere magnificenza al teatro del suo poeta.

Il lungo romanzo di sentimento e d'intellettualità che si svolge tra lo scrittore e l'attrice è narrato per via di scene e dialoghi che traggono splendore da Venezia. Nessun'altra città poteva offrire al D'Annunzio tanta materia di descrizione e di suggestione; nessun'altra è più opportuna a quella che è la facoltà principe del suo ingegno, e che direi l'immaginazione plastica. In nessun altro libro egli si è mai lasciato andare con più orgoglioso abbandono a tanto lirismo pittorico e musicale. Descrivendo, vuole animare, e trasfigura ogni cosa, secondo il suo esuberante soggettivismo. Tutto vive, agli occhi suoi, di una vita iperbolica. Dovunque egli si trovi, qualunque fenomeno osservi, ecco erompere dalla sua fantasia una piena di immagini che tramutano il reale in ideale: e questa esuberanza di elementi poetici trabocca in ogni parte del libro, ove la prosa perde le sue ragioni, e diviene una continua melopea con modulazioni, frasi tematiche, fughe e cadenze sinfoniche. Ad ottenere questi effetti, il D'Annunzio adopera un vocabolario faticosamente attinto a fonti classiche nostrali e antiche, il quale gli fornisce una ricchezza incalcolabile di espressioni, ed è destinato a fare la disperazione dei lettori men letterati di lui. Tutto il suo stile è un ordito di reminiscenze; tutti gli argomenti gli porgono occasione a ricordare fatti della storia, del mito o dell'arte, di cui la sua mente è piena, di cui quella dei lettori italiani è vuota. Non ci sono in Italia mille uomini e cinque donne che possano capire, a lettura corrente, tutto quello che il D'Annunzio dice.

Con tutto ciò, vedremo una quantità di ragazzi e di pettegole accendersi d'ammirazione a questo *Fuoco*. Il quale può veramente piacere in talune sue parti, ove l'ingegno del D'Annunzio si esercita con più delicata signoria sul vero, ed ove il suo stile consegue effetti di bellezza unica. Anzi,

le bellezze formali sono in questo libro innumerevoli: chi scrive così è indubbiamente un maestro della parola. Purchè però non esageri. E l'esagerazione del lirismo e della ricchezza verbale giunge nel *Fuoco* all'estremo, tanto da ingenerare un senso di peso e di fatica insostenibile. Tutte le doti dello stile del D'Annunzio, tutti i suoi caratteri di enfasi, di ricercatezza, di amplificazione, si rinnovano qui con sì costante eccesso, che i pregi si oscurano e solo l'artifizio vizioso viene in luce. Il romanzo può divenire opera di pura ed alta poesia; ma, così trattato, non sembra più che uno sforzo di sofisticare arbitrariamente la vita. A forza di far tutto grandioso, magnifico, simbolico e musicale, il D'Annunzio somiglia uno che voglia ubriacarsi di non so che filtro estetico per avere del mondo una sua visione sublime: ma è visione d'ebrezza, talvolta a dirittura di delirio, e le parole che la esprimono sembrano un vaniloquio frenetico. Come egli esalta sè, esalta tutte le cose, carica i colori, gonfia le sensazioni, moltiplica le divagazioni della sua mente all'infinito, quasi che per lui solo il mondo sia formato di elementi artistici, e la vita sia tutta un gaudio dei sensi, un'estasi dello spirito, un'esultanza dell'anima rapita.

Felicità invidiabile! Ma è propriamente un segno di forza sovrumana, come il D'Annunzio mostra di credere? Vedremo. Per oggi, fra tante divagazioni su luoghi e persone, sul presente e sul passato, scegliamo, come saggi di singolare valore, le pagine che descrivono la festa notturna su la Laguna, le campane di Venezia, la campagna della Brenta e lo smarrimento nel rustico labirinto di Stra; e poi la scena del ritorno dei due amanti dalle fornaci di Murano (pagine 426 e seg.) e quella dell'Arena di Verona, ove l'attrice giovinetta si rivela a sè stessa recitando la parte di Giulietta (pagine 446 e seg.): cose stupende. Spiacciono invece, perchè totalmente false, le due scene che si riferiscono alla morte di Riccardo Wagner a Venezia. Ma pure è in esse una significazione importante, connessa coi concetti fondamentali che di sè e dell'arte accampa il D'Annunzio.

Contemporaneamente al *Fuoco*, è uscito un libro di Angelo Conti, amico diletto ed interprete fedele del D'An-

nunzio; il quale « accompagna con la sua mano il fratello pensoso che predilige », presentandone l'opera ai lettori volonterosi con un lungo ragionamento *Dell'arte, della critica e del fervore.* Si rileggono in questo ragionamento molte pagine che il D'Annunzio stampò anni addietro nel *Convito*, intorno ad un saggio del Conti medesimo su Giorgione; altre vi si aggiungono che esprimono pensieri più recenti. E nel libro del Conti si discorre del D'Annunzio in guisa da aiutar molto bene il lettore a intendere il concetto dell'arte e della vita che si matura nella mente del poeta abruzzese. Così l'uno scrittore illustra l'altro. Diciamo con Dante:

Degno è che dove l'un, l'altro s'induca.

« Ecco un libro di fede, — dice il D'Annunzio, — ecco un trattato di amore, composto da un candido e fervidissimo spirito, da un esegete entusiastico, a cui l'opera d'arte non appare se non come la religione fatta sensibile sotto una forma vivente ». La definizione dell'opera e dell'autore non potrebbe essere più esatta. Il Conti è un'intelligenza di carattere singolarissimo in Italia, e tale si mostra fin nel titolo del suo libro. Un trattato di estetica pura e trascendente, un discorso su l'essenza metafisica dell'arte, che s'intitola *La Beata Riva, trattato dell'oblio*, fa capire sùbito che l'autore è un filosofo pessimista e un poeta. Il suo linguaggio, ricco di figure e di simboli, tiene assai del gusto dannunziano; ma il suo pensiero è limpido e sicuro, quanto può darsi in materia di speculazione astratta, e deriva da tre auguste fonti: la dottrina della relatività della conoscenza del Kant, quella della volontà e della intelligenza nella natura dello Schopenhauer, e quella delle idee prototipe di Platone.

Il Conti pone a fondamento della sua teoria il concetto kantiano dell'idealità del tempo e dello spazio, e vuole che l'opera d'arte abbia a considerarsi in se stessa, quasi pro-

dotta da una forza inconscia della natura, fuori di quelle due categorie mentali.

Come critico d'arte, cioè come interprete di ciò che l'opera d'arte è ne' suoi elementi ed esprime nella sua forma vitale, che è lo stile, il Conti ha il torto non perdonabile di ripudiare, anzi di sprezzare il metodo storico, a guisa di una vacua e noiosa esercitazione di eruditi, che intorno all'opera d'arte accumulano documenti inutili, senza penetrarne mai l'essenza. Così, beato dell'oscurità che avvolge la vita di Giorgione, egli ne spiegò l'opera secondo concetti puramente ideali. Ma si vorrebbe domandargli come mai, senza il lume della storia, si potrebbero spiegare, a cagion d'esempio, i poemi d'Omero, di Virgilio, di Dante, la pittura del Rembrandt e la tragedia dello Shakespeare. Anche il D'Annunzio, troppo dotto per poter approvare un tale eccesso d'idealismo, combatte in ciò il Conti, e su questo punto non occorre insistere.

Ma a tale censura gravissima è giusto contrapporre una amplissima lode per il Conti: quella di possedere innamoratamente la coltura filosofica, tanto rara nel nostro paese, dove l'arte, le lettere e la critica si serbano straniere al pensiero astratto, anima e sintesi del sapere, e rimangono quasi sempre in balìa di ingegni senza riflessione, i quali credono alla realtà delle cose come i bruti, per usare la frase di Apollonio di Tiane, cara al Renan. L'arte è per il Conti la sola forza che ci rende possibile di guardare l'eterno traverso il mutevole, di contemplare oltre i fenomeni le idee, di rappresentare l'unità eterna della vita oltre la duplice illusione del tempo e dello spazio. Per quali studî, per quali ragionamenti egli pervenga a formare il suo concetto critico, veggano quei pochi, come dice il D'Annunzio, « i quali ancora dedicano alle pure cose dell'intelletto un culto costante ». Non è possibile esporre qui sommariamente il contenuto di un libro come *La Beata Riva:* bisogna contentarsi di additarlo con sincera ammirazione a chi sa che la meta superiore dell'intelletto è l'acquisto delle idee generali, e che senza l'abito del pensiero filosofico qualunque studio, per profondo che sia, non è se non vana curiosità; qualunque ingegno, per grande che sia, non è che una forza

inconsapevole. È lecito dissentire dal Conti e giudicare troppo astratte e quasi mistiche le sue idee su l'arte, che è, in tutti i suoi elementi, un fatto umano; non sarebbe lecito disconoscere i pregi suoi non pure di scrittore elettissimo, ma di studioso sinceramente appassionato dell'alte cose che, unico forse in Italia tra i critici d'arte, egli pone a fondamento necessario della ricerca estetica.

***

Nessuno ha quanto il Conti diritto di chiamarsi dannunziano. È tra i due scrittori affinità nativa di spirito e di gusto. Ma non di temperamento. Il Conti è un asceta dell'arte; il D'Annunzio vuole armonizzare in sè l'arte e la vita, e reca nell'arte tutti gli impulsi, gli errori, le passioni della sua vita: ed in ciò che egli scrive rimane sempre una oscurità, una incertezza, una ambiguità tra l'intenzione futura e l'azione presente, che nemmeno il *Fuoco*, in cui egli dice tutto di sè, vale ancora a dissipare. Lo avverte bene il Conti, e, per quanto innamorato del suo poeta, sa confutarlo e ammonirlo in alcune pagine della *Beata Riva* (p. 121-143), le quali per noi sono ora le più interessanti.

Quivi il Conti ricorda che la teoria individualistica del Nietzsche, accettata e propugnata dal D'Annunzio, si contiene tutta quanta nei discorsi del sofista Callicle, e la sua confutazione nelle risposte di Socrate, che si leggono nel *Gorgia* di Platone; ed espone platonicamente egli pure questa materia, in forma di dialogo tra Ariele, ch'è egli il Conti, e Gabriele, ch'è il D'Annunzio.

Questi si scusa dicendo che accetta le idee del Nietzsche perchè sono conformi alla sua propria natura; che la vera virtù e la perfetta felicità consistono nel pieno accordo delle azioni con gli istinti ed i desiderî; che l'anima sua è essenzialmente tragica, come quella del Nietzsche, e non si placa se non riversandosi qual è ne' suoi libri; i quali non sono, come crede il volgo, la glorificazione della gioia di vivere, ma servono a mostrare in qual modo l'esperienza del male possa essere feconda per l'artista, servono a mo-

strare che l'uomo non diventa buono e possente se non a condizione d'essere passato a traverso la debolezza e la colpa, e d'avere acquistato un sentimento tragico della vita.

Ma — replica il savio e onesto Conti — se tutti gli uomini considerassero la vita come la considera il D'Annunzio, essa sarebbe davvero una cosa terribile: un bosco di bestie feroci. La frenesia del godimento e la volontà imperiosa di accrescerlo e moltiplicarlo contraddicono alla coscienza, anzi alla conoscenza dei mali della vita, e distruggono quindi il concetto fondamentale dell'arte, che di quei mali dev'essere consolatrice. Se la vita è una somma di miserie e d'amarezze, che importanza possono avere le passioni e che felicità può conseguire l'uomo che le favorisce? Il *Zarathustra* del Nietzsche, più presto che l'evangelo della serenità e della forza, la quale sta veramente nel dominare se stesso, dominare le passioni, sopportare il male ed operare il bene, non è forse una triste e cattiva confessione di debolezza? Come si possono ripetere le bestemmie de' sofisti quando si conosce il Vangelo? La colpa ha certamente un grande valore educativo; ma essa può essere insanabile, senza la luce della conoscenza, la quale non può venire se non dal dolore. Questo può farci penetrare l'essenza della vita, perchè ne è la forma generale ed immediata: non il piacere, come vuole il D'Annunzio. Che cosa significano mai le aspirazioni alla bellezza dei personaggi del D'Annunzio, al cospetto della grande poesia e della vera filosofia?

E che cosa vuol dire l'autore del *Fuoco*, aggiungiamo noi, quando afferma d'insegnare agli uomini « l'arte di ascendere per le virtù della gioia alle superiori forme della vita? » Che virtù ha la gioia? Quali sono le superiori forme della vita? Codeste parole non hanno alcun senso ragionevole. Predicando il godimento come sublimazione della vita, il D'Annunzio fa l'effetto di un uomo ricchissimo il quale canti le lodi della sua ricchezza. Ma la gioia, come la sanità, è ricchezza non comunicabile, e quelle lodi hanno sembianza di cecità colpevole e quasi di scherno verso l'infinita moltitudine dei miseri. Il mondo e la vita sono così fatti, che l'apostolato del piacere, delle passioni sfrenate, degli istinti liberi, non può trovarvi discepoli se non tra gli in-

sensati e i malvagi. Il D'Annunzio vuole donare altrui la sua ricchezza, fare della sua gioia un ristoro alle miserie altrui: ma troverà scarso consentimento nelle moltitudini che vuol dominare, se non saprà dir loro la parola non della sua, ma della loro vita: della vita che non può ignorare nè rinnegare il dolore, perchè esso è la realtà suprema e la suprema nobiltà dell'esistenza umana.

*
* *

Ora, il D'Annunzio non sa parlare che di se stesso; ma sarà difficile persuadere la gente ch'egli è il centro dell'universo, la luce del mondo e il soccorso d'Italia. Pare veramente ch'egli voglia far presentire un mutamento d'indirizzo nel suo pensiero; e noi non ci stupiremo punto di vederlo un giorno spiritualista e francescano. Ma che interesse può avere tutto ciò, se non si manifesta in opere che esprimano l'anima dell'autore in guisa comunicabile alle anime altrui? Anche il Leopardi, anche il Petrarca, anche tutti i grandi lirici non parlano se non di sè: ma son grandi perchè il loro sentimento è universale. Anche il Manzoni ebbe, a venticinque anni, una conversione religiosa e letteraria: ma essa si manifestò in opere d'interesse universale. E che altro sono finora le opere D'Annunzio, compresovi il *Fuoco*, se non espressioni di un egotismo insolente e feroce, di una coltura arcaica, di un invasamento estetico a cui ripugna tutta l'anima, tutta la società, tutta la vita dei popoli moderni? Il mondo ha bisogno sì di bellezza e di arte, ma anche più di sapienza, di moralità e di giustizia: e non saranno le statue, le musiche e le tragedie che il D'Annunzio vagheggia quelle che lo solleveranno a una nuova civiltà redentrice.

Che cosa poi egli propriamente vagheggi, non si capisce ancor bene. Pare che l'amore della Foscarina riveli a Stelio Effrena l'inferiorità sua, poichè egli non ha imparato a soffrire, e gli insegni un nuovo più umano largo profondo modo di intendere la vita. Così sia. Pare che nel *Fuoco* siano intruse le due scene del Wagner morente e morto a

Venezia per far sentire anche più al giovine poeta il desiderio dell'azione eroica sui popoli. Di fronte al barbaro dall'anima oceanica « una furente volontà di lotta si sveglia nell'agile sangue latino... Avanti! Avanti!... L'arte è infinita come la bellezza del mondo ». Il D'Annunzio vagheggia un teatro che sia « la Rivelazione monumentale dell'idea, verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio »: una finzione suprema di bellezza che soddisfaccia l'animo di coloro che oscuramente sentono il bisogno di elevarsi fuor della carcere cotidiana in cui servono e soffrono. Questi formano il popolo da conquistare. « La parola del poeta comunicata alla folla è dunque un atto, come il gesto dell'eroe ». Così il Wagner creò il suo mondo prodigioso attingendo agli istinti essenziali della sua razza, e fece opera stupendamente nazionale, secondando l'aspirazione dei popoli germanici alla grandezza eroica dell'impero. Così sembra che il D'Annunzio voglia fondare una nuova grande arte nazionale, immersa con tutte le sue radici nel profondo della tradizione italica.

Tutti questi sono proponimenti magnifici, ma che finora non servono se non a magnificare il loro autore. Nè si vede che speranze di una nuova grande arte nazionale possan dare *La Città morta*, *La Gioconda*, *La Gloria*, *I sogni delle Stagioni*, opere tutt'altro che teatrali, tutt'altro che moderne e tutt'altro che nazionali: opere dannunziane, cioè pregne di sapere letterario, ricche di bellezze letterarie, improntate a un senso della vita singolarissimo, e perciò inette agli scopi che il D'Annunzio si propone.

Egli dice agli amici, i quali lo ascoltano sempre volontieri, anche se indocili come il sottoscritto, di voler rinnovellare tutte le forme, morte e vive, della letteratura italiana. Ed è tale ingegno e tale letterato, che tutto si può ripromettersi da lui. Ma intanto un libro come il *Fuoco* non permette ancora che l'ammirazione verso di lui sia maggiore dell'aspettazione.

Marzo, 1900.

IV. La « Canzone di Garibaldi ».

Uno straniero che vivesse oggi in Italia dovrebbe pensare che la vecchia « terra dei carmi » è agitata da un nuovo entusiasmo di poesia. Moltissimi volumi e volumetti di versi seguitano a pubblicarsi senza che alcuno mostri di avvedersene; ma la gente, che non spenderebbe un soldo per acquistare un libro, paga le sue brave lirette per ascoltare i poeti. I poeti recitano: la gente si gode e batte le mani. Leggere è fatica solitaria e incresciosa ai più: ascoltare è curiosità passiva e gradevole. Tocca alla poesia la fortuna delle conferenze, dovuta in gran parte alla pigrizia intellettuale del così detto « gran pubblico », il quale ode ma non legge. Esso, il signore d'ogni coltura, il giudice d'ogni scienza e d'ogni arte, esiste solo in quanto si raduna e si affolla: è l'essere plurale e impersonale, che si vede e non si conosce, l'aggregato momentaneo di molte persone che per un'ora prestano la loro attenzione ad una voce, e poi, uscite dalla sala o dal teatro, si disperdono via per il mondo, ciascuna recando con sè la sua particolar maniera di dimenticanza, di distrazione, d'inafferrabilità. Se questo pubblico smemorato e svagato rimanesse solo custode delle opere dell'ingegno, esse, per quanto grandi e belle, non vivrebbero più di quel che vivono le rose.

Fortunatamente, ben poche son quelle che si appagano di essere parlate ed applaudite; e i loro autori non hanno sorte diversa da quella de' cantanti, la cui fama è vapore che si sperde tosto che le lor note cessano di vibrare nell'aria. La stampa restituisce alle opere dell'ingegno la dignità scemata da quel tanto d'istrionico, di ciarlatanesco e di mondano che inevitabilmente s'accompagna alla recitazione; la quale offusca più che non rischiari, in tempi di riflessione analitica come i nostri, l'intimo pregio della poesia nobile. Sola può trarne qualche vantaggio la poesia dialettale, che solitamente si finge fiorita su le labbra del

popolo parlante e che il buon dicitore può rendere più vivace ed espressiva che non appaia nello scritto. Cesare Pascarella e *Trilussa* romani, Alfredo Testoni bolognese, Berto Barbarani veronese, divulgano così e fanno gustare la poesia del loro vernacolo al pubblico d'altre città: cosa utile e gradita in un paese vario di favelle come il nostro. Altri invece vanno recitando i versi altrui: industria nuova, che si alimenta assai più di vanità che di arte; moda innocua, passatempo garbato, che tiene il mezzo tra il concerto vocale e la conferenza.

Ma il caso più singolare è quello di Gabriele D'Annunzio. Tornato da un anno all'opera dei versi, egli ha preso a cantare i grandi argomenti spirituali, le memorie eroiche, le glorie storiche della nazione, con qualche stupore del pubblico avvezzo a considerare l'autore dell'*Isotteo* e del *Poema paradisiaco* come un solitario artefice di perfetti ritmi all'antica, come un esteta non curante d'altro che della sensazione, dell'immagine e del verso. Ei si trova ora nel suo momento dello *Sturm und Drang:* s'avventa incontro all'avvenire e pone tutte le sue forze « ad esprimere il pensiero e il sentimento della sua stirpe, ad essere una voce della coscienza nazionale ». Da tale nuovo indirizzo del suo pensiero, rivolto a richiamare in vita le più alate e grandiose forme della poesia d'altri tempi, disusate affatto nel moderno regno della lirica spicciola e personale, il D'Annunzio è stato tratto a scrivere prima alcune vaste odi civili ed ora a tentare la creazione di un'epopea moderna, con nuovi ritmi destinati all'udizione più che alla lettura; e s'è indotto a recitare egli medesimo pubblicamente a Torino, a Firenze, a Milano, una parte della sua *Canzone di Garibaldi*, rapsodia eroica, e una canzone *In morte di Giuseppe Verdi:* opere che, urgendo la curiosità universale, ha tosto date alle stampe, e che oramai tutta Italia ha lette.

È bello che un tale maestro di stile si faccia evocatore dell'« altissimo canto », in quest'epoca obliosa in cui giova che la poesia sollevi a qualche feconda idealità la depressa anima d'Italia; e tutti debbono ringraziarlo d'aver mostrato, come il Pascoli, che la poesia moderna può francarsi dalle

sottili tormentose eleganze per tornare alle solenni visioni di età men raffinate ma più gagliarde. Senonchè, dispersa la folla che con avida curiosità accorre a vedere e ad ascoltare il poeta, cessati gli applausi che lo accolgono da per tutto, giova studiare se ed in quale misura ei consegua il fine propostosi. Tutto ciò che il D'Annunzio fa e dice smuove un tal viluppo d'idee, genera un tale arruffio di discussioni, che lungo sarebbe esporle tutte; e la maggior difficoltà, in un tale argomento, il più interessante che sia oggi nella letteratura italiana, è quella di dir breve.

L'Italia non possiede epopea propria, quale ebbero i Greci perfezionata ne' poemi d'Omero, quale ebbe la Francia nelle rudi canzoni di gesta celebranti i fasti leggendarî di Carlo Magno, de' paladini, d'innumerevoli eroi dell'antica storia nazionale. Tentare per forza di arte una tale epopea sarebbe contraffazione vana, poichè essa è poesia spontanea dei popoli viventi in uno stato ancor primitivo di civiltà, ed oggi sarebbe troppo disforme dal sentire comune. Ma trattare epicamente le grandi memorie della patria risorta; dar vita poetica alla storia del nostro riscatto nazionale, la quale par già sì remota da assumere agli occhi nostri atteggiamento di leggenda, e di cui la generazione novella troppo poco si ricorda e si commuove; creare insomma una specie di epopea nazionale dei tempi moderni, sarebbe cosa degna, idea che già ha sedotto altri poeti, il Carducci, il Marradi, il Pascarella. Questo vuol fare il D'Annunzio, ma con criterî e modi sinora intentati. Egli si propone con la *Canzone di Garibaldi* di dare all'Italia un poema tra epico e lirico, che rappresenti tutta la gesta dell'eroe in sette parti distinte, *La nascita dell'Eroe*, *L'Oceano e la Pampa*, *La notte di Caprera*, *Da Roma alla palude*, *Aspromonte e Mentana*. *Le corone della Pace*, *La morte dell'Eroe:* sette rapsodie simili a quelle che ne' poemi d'Omero si trovano saldate e commiste. Per ora il poeta ha composto e pubblicato, a guisa di saggio, soltanto la terza, *La notte di Caprera*, che comprende la materia epica della spedizione di Sicilia e della conquista nel regno di Napoli.

Nell'invenzione di questa rapsodia si può ravvisare alcun che di simile al *Somnium Scipionis* di Cicerone e all'*Africa*

del Petrarca; ma lo svolgimento poetico ne è tutto nuovo e caratteristico.

Dopo la vittoria del Volturno e l'incontro con Vittorio Emanuele, Garibaldi torna silenziosamente con suoi pochi a Caprera, su quella stessa nave

. . . . . che all'acque di Sardegna
già navigò dal Faro in gran segreto
per il soccorso, innanzi ch'ei prendesse
Reggio ed i monti, innanzi che Soveria
fossegli resa, quando le nuove schiere
precipitò nella Calabria estrema
e duce fu alle armi, alle carene
fu calafato, fu mastro d'ascia, artiere
d'ogni arte, pronto ei sempre alla diversa
necessità con volto sorridente.
Donato il regno al sopraggiunto re,
ora sen torna al sasso di Caprera
il Dittatore. Fece quel che potè.
E seco porta un sacco di semente.

Il « donator di regni », colui che con un grido ha suscitato dal popolo la forza decisiva della rivoluzione italiana, appare tanto più grande quanto più semplicemente, riparando nella sua isoletta solitaria, riprende i suoi candidi costumi agresti:

Apre così le braccia la Natura
subitamente al buono figliuol suo,
per riposarlo, sopra il suo petto ignudo,
di tanto sangue e di tanta ventura.
E il figlio a lei così volge dischiusa
la sua divina anima di fanciullo.

Nella sua casa è senza mutamento la povertà, è senza mutamento la pace. Ma in quella prima notte il puro eroe non dorme. Scioglie il sacco, e mentre comincia a spartire le semente,

Faville d'oro dall'una all'altra mano,

il suo cuore non si placa, il suo pensiero ricorre alla grandezza dell'impresa compiuta. Rivede la partenza da Quarto, il tragitto delle due navi per il mare silenzioso, lo sbarco di Marsala, i combattimenti, le marce, la presa di Palermo,

> Piazza Pretoria fatta dal travincente
> amore vasta come l'Italia intera;
> l'anima d'un popolo fatta un cielo
> di libertà, eguale al giorno ardente:

tutta l'incredibile anabasi che stupefece il mondo, nella quale mille uomini conquistarono un regno, e le fortezze caddero, le città s'apersero, l'armi agguerrite s'infransero innanzi a lui, l'eroe popolare dalle mani monde. Egli risente le gioie e i lutti, rammenta i prodi che lo difesero, quelli che furono feriti o morti sugli aridi piani, nelle forre dei monti, per le piazze e le vie di Palermo; e a poco a poco una tristezza grande gli stringe il cuore. L'impresa delle due Sicilie è compiuta: Garibaldi ha toccato il culmine della sua sorte. Ma qui una visione, un richiamo, un fantasma implacato lo fa trasalire: Roma,

> . . . . . il morbo
> divino, ardore immedicabile, odio
> ed amore ambi indomati, onde il corpo
> arde e la mente, sacra febbre di Roma,
> ultima vita terribile del suolo
> esercitato dai padroni del mondo.

Ecco tornare alla memoria i giorni terribili e gloriosi del 1849: Villa Corsina, il Vascello, Porta San Pancrazio, il Manara, il Bixio, il Medici, il Mameli, la schiera sanguinante di coloro che morirono e soffrirono per la Madre ancora aspettante la sua redenzione. E Garibaldi promette nel suo pensiero di riprendere la spada per Roma, « per ben morire ». L'ora è tarda. Egli chiude il sacco di semente, e vuol dormire. Ma, non appena s'è posto a giacere, un belato, un belato piccolo e lontano lo fa drizzare sul cubito. È un agnello che s'è smarrito per la campagna, e il buon pastore vuol andare a rintracciarlo. Esce all'aperto, al vasto soffio del maestrale che co' suoi ululati ha secondato dianzi il soffio delle memorie epiche, e riconosce l'ora dall'altezza dell'Orse, riconosce le voci del mare e gli odori della terra. Egli è l'uomo della razza, il tirrenio « instrutto di sapienza pelasga », pastore, agricoltore e piloto. E va fin che trova l'agnello smarrito, e porta nelle braccia all'ovile

> la creatura che tuttavia si lagna,
> che chiama chiama, che chiama la sua madre.

È pago, il buon pastore, che l'innocente creatura di Dio si satolli del latte copioso. E poichè già spunta il sole, il donatore di regni

> . . . . . taglia
> una verga, entra nel chiuso, e caccia il branco.
> Nitrire i suoi cavalli di battaglia
> ode all'aperto. Respira: « Oh Libertà! »
> Poi, sufolando ne' modi della Pampa
> e dell'Oceano, pascola verso il mare.

Non tanto narrazione quanto visione epica è questa, in cui la figura dell'eroe è rappresentata con quei caratteri etnici e storici che già appartengono alla leggenda pronta a formarsi intorno a lui nell'anima moderna. Il poeta si fa autore del mito nuovo: mito di verità storica e di poesia eterna, come quello degli eroi omerici. Aduna le memorie in quadri di figurazione epica immaginosi, ma esatti; s'abbandona a slanci lirici impetuosi là dove la materia è più atta ad accendere la fantasia sua e l'altrui; e in qualche parte fa opera di evocazione potente, simile a quella del Carducci nei sonetti del *Ça ira*. E su ogni parte del poema ei profonde la smisurata ricchezza d'immagini che è caratteristica del suo ingegno. È questo forse il lavoro letterario più puro che il D'Annunzio abbia compiuto; perchè è quello in cui, pur serbando il suo personal modo d'immaginare e di dire, egli s'è serbato più schiettamente oggettivo, e ha infuso nelle cose descritte tutta la sua molteplice anima d'artista. Garibaldi è certamente, tra tutti gli uomini della storia contemporanea, il più poetico per la sua natura e per i suoi fatti; e il D'Annunzio ha saputo effigiarlo in una forma di poesia che dona alle memorie recenti il nitido e lontano splendore delle memorie antiche.

Ma è questa l'epopea nuova? È poesia popolare questa che il D'Annunzio recita al pubblico, mostrando di voler ricevere dal plauso comune il suo battesimo di poeta nazionale? No certo. Anche la *Canzone di Garibaldi* è frutto di una elaborazione letteraria dottissima, che alla moltitudine rimane totalmente oscura. Essa batte le mani, e fa bene, perchè si sente affascinata da qualche cosa di audace e di superiore, che sfugge alla sua capacità critica; ma, se può

capire il senso sommario, non può gustare l'opera d'arte sparsa di erudizioni sottili, di reminiscenze omeriche, di espressioni sintetiche delle quali soltanto gli esperti, leggendo e rileggendo, possono misurare il valore. E poi, c'è la questione della forma metrica.

Nello scrivere questa rapsodia, il D'Annunzio applicò il medesimo concetto d'arte che informa le laude e le odi da lui composte in varie occasioni come canti di carattere nazionale e popolare: concetto musicale, che si esprime nell'uso di metri fatti per ricevere tutta la loro efficacia dalla viva voce del dicitore, il quale deve farne sentire altrui il ritmo discorsivo. Perciò nelle nuove liriche egli si sforza d'imitare i metri logaedici dell'antica poesia corale, in cui si mescevano gli andamenti dell'eloquenza sciolta con quelli del canto misurato; e nella *Canzone di Garibaldi* vuol riprodurre il metro delle canzoni di gesta francesi, la tirata o lassa di versi decasillabi o dodecasillabi, con la pausa fissa dopo la sillaba quarta, e con l'assonanza dell'ultima vocale accentata. Il Carducci compose la *Canzone di Legnano* in gruppi d'endecasillabi sciolti; il Marradi scrisse la *Rapsodia garibaldina*, che piacque tanto, in terza rima; il Pascarella in *Villa Gloria* e nel poema che sta componendo su la *Storia nostra* non si diparte dal sonetto adoperato come strofe. Il D'Annunzio, invece, per fare cosa nuova, ha richiamato in vita una forma metrica morta; ad evocare l'eroe del secolo XIX ha pensato di riprodurre il metro che servì ai giullari del medio evo per cantare le favole eroiche del secolo VIII: anteponendo così un ritmo straniero, che rappresenta l'infanzia dell'arte, al nostro grande endecasillabo, di cui il Rajna dimostrò la perfetta equivalenza al decasillabo epico francese, e che dunque il Monti e il Foscolo levarono a tanta potenza invano; ponendo la sua mirabile perizia tecnica nel rifare approssimativamente le tirate, le pause, le assonanze di una poesia bambina, in cui questi espedienti ritmici esistevano perchè ciascun verso aveva un suo senso compiuto, e tutti eran detti con una cantilena uniforme. Nella *Canzone di Garibaldi*, invece, come spiega una nota dell'autore, « il periodo è regolato dalla legge di un largo e robusto respiro; talora il numero

è soverchiato dall'impeto dell'onda vocale ». E si aggiunge: « Per vivere della sua piena vita musicale, la *Canzone* ha bisogno di passare nella bocca sonante del dicitore ». Ognun vede quanto sia fallace questo pensiero. Non dalla recitazione più o meno efficace, ma dalla lettura meditata la poesia dotta com'è quella del D'Annunzio aspetta lume e gradimento. Il popolo, a primo udito, non coglie quasi alcuno degli effetti musicali che quegli si ripromette: ascolta, tra smarrito e trasognato, codesti versi che non paion versi; e se talora ne gusta, nella sua piena sonorità, qualcuno, è proprio un endecasillabo perfetto, un di quegli endecasillabi a cui l'orecchio italiano è educato per tradizione sei volte secolare, e che il D'Annunzio vibra temprati e volanti come dardi. La nostra è nazione letteraria troppo vecchia perchè una poesia ribelle agli usi tradizionali possa mai divenirvi popolare. Codesta novità di ritmi è una difficoltà di più che il poeta oppone all'intelligenza de' suoi canti. Là dov'egli spera un vantaggio sorge invece un ostacolo, e scema anzi che crescere la virtù comunicativa dell'arte sua.

È poi giusto avvertire quel che la *nota* apposta dal D'Annunzio al suo poema non dice: che non egli per primo tenta il metro epico de' troveri francesi, ma che gliene diede il modello esatto Giovanni Pascoli. Il quale, in un'antologia di letture scolastiche intitolata *Sul limitare* (Milano-Palermo, Sandron, 1900), tradusse appunto in quel metro l'episodio della morte di Rolando dalla *Chanson de Roland*, per dare in qualche modo al lettore italiano l'idea del ritmo originale: per tradurre dunque il più fedelmente possibile, non per trasferire nella poesia italiana un antico metro straniero, proposito sbagliato che il Pascoli non può avere. Più bello, giusto e sicuro effetto ottiene egli traducendo in quello stesso libro (pag. 429) *Aymérillot* dalla *Légende des siècles* di Victor Hugo, in lasse assonanti d'endecasillabi nostri, « trattandoli con una certa epica monotonia ». *Sul limitare* contiene anche saggi cospicui di traduzione dell'*Odissea*, dei quali manifestamente s'è giovato il D'Annunzio per dare al suo mito nuovo un sapor d'antico e d'omerico. « Quasi sempre », è detto di Andrea Sperelli, cioè dell'autore medesimo, nel *Piacere* (pag. 180), « per cominciare a comporre,

egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta ».

Che cosa vuole propriamente il D'Annunzio? Rianimare le energie presenti cantando le glorie del passato? Instaurare la poesia moderna rinnovando spente forme dell'antica? Non è questo probabilmente il modo più adatto a incitare gli uomini d'oggi: nè può essere compresa e accettata da tutti l'idea ch'egli ha della stirpe italica e delle sue forze destinate a rinnovellarsi con vittoria sul mondo. Il Verdi un giorno disse: « Torniamo all'antico ». Disse male: ma operò bene, perchè all'antico egli, per conto suo, non tornò mai, anzi cercò di farsi ogni volta più nuovo. Il D'Annunzio ricade invece nell'errore fatale de' letterati nostri, quello di tornare indietro per andare avanti, di esumare le cose morte illudendosi di creare cose vive. Non sa misurare il grado di coltura del pubblico al quale si rivolge; scambia le sue singolarissime disposizioni intellettuali per tendenze comuni; e così arrischia anche di scambiare l'immensa curiosità suscitata da ogni suo atto per un consentimento universale, che uno scrittore par suo ha diritto di bramare, ma che, o siam ciechi, non esiste intorno a lui.

Marzo, 1901.

V. — Il nuovo Pindaro.

Tornato da un paio d'anni, dopo la composizione del *Fuoco*, all'opera dei versi, il D'Annunzio ha già tentato la tragedia e l'epopea; e in pari tempo ha preso a cantare liricamente i grandi argomenti civili, atteggiandosi a poeta delle glorie e dei destini d'Italia. Vuole, e l'ha detto, esprimere con la sua voce il sentimento della stirpe e la coscienza nazionale.

Nelle ricorrenze solenni, egli si presenta alla moltitudine

stipata in un teatro o in una sala, e legge una sua ode di circostanza. Clamori e applausi infiniti. Ma poi, non essendo un ciarlatano alla maniera dei vecchi improvvisatori, egli dà alle stampe la sua poesia, lasciandocela esaminare in silenzio. Tre di queste poesie notevolissime ha dato al pubblico ascoltante e leggente, in un anno: quella in morte di Giuseppe Verdi e quelle scritte per il primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini e di Vittore Hugo. Son tre liriche di forma diversa, ma, a guardarci bene dentro, di egual carattere concettuale; e bastano a definire l'arte del nuovo Pindaro.

***

Per cantare la morte di Giuseppe Verdi, italianissimo ingegno, il D'Annunzio si attenne molto opportunatamente alla forma della canzone petrarchesca: la più maestosa e, direi, architettonica forma metrica italiana che si offra a dare di un concetto un'espressione monumentale. Signore d'ogni ritmo, il D'Annunzio scrisse una canzone di struttura e di suono veramente magnifica, con versi che cantano in vario tono stupendi, formando stanze agili e ricche; e il congedo chiude la sinfonia con uno squillo superbo. Fece un'opera d'arte degna di lui, tale da appagare anche i più difficili, quanto all'esecuzione formale. Ma poi?

Poi, ammesso che tra gli elementi di un'opera letteraria il pensiero tenga il secondo luogo dopo la forma, chi consideri il contenuto di quella canzone ha da rimanerne mortificato, dovendo riconoscere ch'essa è di concezione tutta retorica e fittizia, che cioè i pensieri e le immagini non derivano dalla sostanza stessa del soggetto, ma si sovrappongono ad esso come una decorazione posticcia. Che cosa infatti dice essa che sia proprio del Verdi? Pochissimo: qualche accenno abbastanza vago alla sua fecondità melodica, alla sua azione patriottica, alla sua vita «che parve solitaria», alla modestia delle sue esequie. Ma di ciò che il Verdi propriamente fu, cioè del sommo autore di musica drammatica e teatrale, non vi è parola. Vegliano su

di lui morente, lo accolgono spento Dante, Leonardo e Michelangelo, come pari e fratelli. Ora l'idea di far accogliere un grande estinto dai grandi estinti prima di lui, è vecchissima; e pareggiare il Verdi a quei tre creatori, è, in verità, correre troppo oltre nell' entusiasmo necrologico; e farli discorrere di sè e di lui così dottamente è figura di prosopopea arbitraria e inopportuna. Sono avvicinamenti artificiali, in cui il Verdi compare più come pretesto che come argomento della concezione poetica.

Senza che, l'elogio del melodista limpidissimo, il cui linguaggio musicale è compreso pur da' più ingenui, è avvolto dal D'Annunzio in viluppi verbali assai oscuri non solo al pubblico grosso, il quale spesso tanto più applaude quanto meno capisce, ma anche i maestri di lettere, i quali non sanno persuadersi che l'oscurità quasi voluta dell'espressione sia comportabile nella poesia di chi vuol essere una chiara voce della coscienza pubblica.

Questa medesima censura colpisce, anche più gravemente, l'ode per il centenario del Bellini.

***

Per cantare Vincenzo Bellini, ingegno di greca eleganza, il D'Annunzio scelse il tipo metrico degli epinicî di Pindaro, con periodo di strofe, antistrofe ed epodo: poichè Pindaro cantò lungamente su la sua lira dorica nella Sicilia dorica, dove nacque l'autore della *Norma*. Tutta la ragion poetica dell'ode è qui, nell'idea che il Bellini nacque a Catania. Non l'avesse mai fatto! Parrebbe quasi che non avesse fatto altro. Il poeta si ricorda che «il re degli inni Pindaro tebano» celebrò in Sicilia, a piè dell'Etna focoso, le vittorie dei mortali: e allora parte per conto suo, celebrando gli inni antichi e sfolgorando reminiscenze mitologiche e letterarie; in mezzo alle quali il lettore sbalordito riesce ad afferrare il concetto che la pura e sola melodia del Bellini è simile all'antica architettura dorica e che tra le «vane moltitudini loquaci» de' suoi contemporanei il musicista inconsapevole fu «il figlio degli Ellèni in false vesti». Povero Bellini,

col ciuffo, il cravattone e le scarpine molli, che figura curiosa fa in mezzo a tante leggiadre, ma solenni immagini classiche! Per lui il D'Annunzio traduce qualche pezzetto del compianto di Mosco sopra l'amoroso bifolco Bione, delizia e cura del Leopardi giovinetto; e poi profonde molte altre reminiscenze mitologiche e storiche, per concludere con la solita invocazione al genio d'Italia dormente, a Roma sempre regina, la quale attende il «buono eroe» e i prossimi giorni dell' «alta guerra».

Quale eroe, qual guerra? È possibile discernere una sola idea netta in tale congerie di traslati? Immagini, sempre immagini; l'una chiama l'altra, e tutte insieme fanno l'effetto di una fantasmagoria lucente in cui il senso del concreto si perde. Sopra tutto si perde di vista il soggetto, che non conta più nulla, fra tante digressioni vagabonde. All'ultimo ci si chiede: se, tra qualche centinaio d'anni, quest'ode capitasse senza titolo sotto gli occhi di un lettore ignaro, potrebbe egli mai immaginare ch'essa fu scritta per Vincenzo Bellini, operista del secolo XIX? È probabile che il nostro tardo nepote, pur gustandone i molti bellissimi particolari, non ne capirebbe assolutamente nulla. Va da sè che un'ode non deve essere nè una biografia, nè un saggio critico; ma se è scritta per una determinata occasione e per un determinato argomento, o perchè deve farlo dimenticare a dirittura?

Per cantare Vittore Hugo, il D'Annunzio scrive da ultimo un'ode assai lunga, in un metro che non ha nome nella lingua italiana e che arieggia quelli dell'antica poesia logaedica: niente più endecasillabi, ma versi di numero pari e di numero dispari mescolati insieme e rimati secondo una legge ignota, se pur una legge c'è fuor dell'orecchio del poeta; un seguirsi di ritmi incerti e ineguali, che deve esprimere, poniamo, la foga irruente e ondeggiante dell'estro di Vittore Hugo.

Questi è assomigliato da prima ad Amfione, come costrut-

tore a suon di cetra, di un' « opera d'eterne parole che ingombra l'orizzonte umano con la sua mole immensa »; poi, come esule cruciato sul suo scoglio solitario, a Prometeo. Poi è detto che nell'anima di Vittore Hugo è tutta la molteplice anima della Francia, anzi vi è tutto il mondo e vi son tutte le forme della vita. Egli s'aderge gigante come una montagna su la bassezza dei tempi. E nella sua visione ardente è tutta la storia degli uomini, tutta la leggenda dei secoli procellosi, che mette capo finalmente alla rigenerazione dell'umanità, all'èra di luce intellettuale e di universale libertà, iniziata dalla Francia, vaticinata dal suo poeta. Al quale fa onore Roma, fa onore l'Italia che egli amò e a cui invano si rivolge Trieste « calpesta dal barbaro atroce », grondante di sangue recente.

Come si vede, i concetti sostanziali dell'ode son giusti ed alti, se non peregrini; salva la divagazione troppo voluta con cui il componimento si chiude, terminando con un'allusione politica buona a suscitare il plauso della folla, e nel tempo stesso a far dimenticare Vittore Hugo. Questa nuova ode è certamente, delle tre, la più appropriata al soggetto; ma procede anch'essa per via d'immagini profuse, alcune delle quali straordinariamente belle, ma nemiche pur esse della chiarezza complessiva; e troppo si raccomanda al solito sussidio delle reminiscenze classiche e dello stile figurato.

Lo stile del D'Annunzio, chi ben guardi, è tutto contesto di similitudini, in forma diretta di comparazione o indiretta di metafora. La sua parola prediletta è « come ». Sembra ch'egli non concepisca una cosa in sè, ma solo in quanto possa assomigliarsi ad un'altra. E da tanta ricchezza d'immagini il lettore rimane, anche questa volta, più abbagliato che persuaso.

***

E l'uditore poi? Quando il D'Annunzio recita una di tali sue odi al pubblico e si sente fragorosamente applaudire, crede sul serio di essere stato capito, crede che quelle voci e quei battimani significhino lode sincera all'opera sua?

Non è possibile pensare ch'egli sia così ingenuo. Ma allora? Se la sua lirica, che vuol essere nazionale e destare entusiasmi popolari, non può essere compresa se non da chi abbia molta preparazione di studî e faccia un faticoso sforzo di mente per penetrarne i veli, che significato hanno codesti applausi? che effetto, che valore ha il D' Annunzio come poeta civile?

Troppo letterato, troppo imbevuto di impressioni e di idee attinte dai libri, egli smarrisce facilmente il senso della realtà storica e della realtà moderna, non sa misurare il grado di coltura de' suoi contemporanei, nè sa interpretarne lo spirito. Ne' suoi scritti è continua l'enfasi verbale, a cui s'accompagna l'enfasi mentale. Sarà enfasi pindarica; ma, per la gran disparità di tempi e di costumi, Pindaro è per noi il più morto dei poeti antichi, e i suoi cronici entusiasmi ci lasciano freddi come ghiaccio. Anche egli, il Tebano, scrivendo spesso per commissione, divagava volentieri, piantando in asso il suo eroe del momento per cantare i miti, le storie, le glorie del passato; ma quelle cose erano vive e presenti allo spirito de' suoi ascoltatori, erano materia nazionale e necessaria. Pindaro faceva a meraviglia quello che il suo pubblico voleva, comprendeva e sentiva. Il D'Annunzio invece scava, dissotterra, risuscita dai morti cose universalmente obliate, erudizioni di scuola, idee e sentimenti che non sono nè possono più essere nostri: per esempio, l'idea mitica dell'eroe e il sentimento pagano della gloria, così caratteristico dell'antichità, così mutato nella civiltà cristiana e moderna.

Chi affermò che il D'Annunzio rinnova le vacue pompe letterarie del seicento, potrebbe oggi ricordare che la lirica eroica fu una smania particolare dei secentisti, i quali tanto più enfiavano le gote quanto men fiato avevano nel petto. Scrittori senza convinzione, fingevano l'eutusiasmo per riuscire brillanti e sonori. Il D'Annunzio invoca ogni sei mesi un eroe che ridesti le sopite energie della patria; quelli ad ogni nascita di principino si mettevano a gridare: «Italia, Italia, il tuo soccorso è nato!». Non vogliamo condurre troppo oltre il parallelo. Il D'Annunzio vive in tempi troppo più liberi e fecondi di quelli che meritarono la satira di

Salvator Rosa, e non pensa di essere soltanto un rètore ingegnoso. Ma la sua poesia non è insomma una voce della coscienza moderna, è un'eco letteraria del passato.

Marzo, 1902.

VI. Le « Novelle della Pescara ».

Dai teatri fragorosi d'applausi, dalle stanze sontuose, dalle sedi del lusso e del piacere, Gabriele D' Annunzio torna un poco in campagna, alla sua Pescara, lungo « il patrio fiume che reca l'onda della sua pace al mare ». Non per cercarvi materia e inspirazione ad opere nuove; ma per trovare nei cassetti dei mobili di casa le sue vecchie novelle abruzzesi da scegliere, ritoccare e ristampare; e ne compone diciotto in un volume di titolo fresco, ma di contenuto oramai antico, perchè antico, nella vita di uno scrittore che non ha quarant'anni, è tutto ciò che non è recente. Se vi è qualche cosetta rimasta inedita finora, appartiene anch'essa a un'età e a una maniera d'arte che il D'Annunzio fa bene a rammentare, ma che troppo discordano dal suo essere attuale.

Per noi che abbiamo la testa piena de' suoi romanzi superumani, delle sue tragedie ideali e delle sue liriche pindariche, è una curiosità piacevolissima rileggere, pur con titoli e con particolari mutati, le novelle che prime rivelarono il grande artefice di prosa pittrice. Scorriamo le diciotto *Novelle della Pescara* per dilettarci a udir parlare di umili genti e di picciole cose colui che ci ha avvezzi alla magnificenza e allo stupore ; e proviamo l'impressione che ci fa un gran signore il quale s'intrattenga un giorno, per suo diporto, coi villici. Senonchè il gran signore può andarci da sè, per bizzarria o per sentimento, mentre soggiorna tra i campi. Il D'Annunzio no. Egli non va mai

da sè in nessun luogo. C'è sempre un altro autore che lo conduce. L'origine prima di tutto ciò che egli ha scritto è sempre, dicono i francesi, *libresca*. Strano metodo che in un simile temperamento d'artista produce strani effetti.

Si direbbe che il D'Annunzio concepisca l'idea di un'opera, piccola o grande che sia, soltanto quando un'opera altrui gliene dia lo spunto. Non pare ch'ei si affacci direttamente alla verità, alla natura, alla vita, alla storia: tra queste immortali fonti letterarie e lui c'è sempre di mezzo un libro, che gli suggerisce il modo di attingervi. Allora, ricevuto da altri l'esempio o il consiglio, egli si mette a lavorare; e, imiti o non imiti i suoi predecessori, riesce quando vuole a pareggiarli, perchè è sempre ricco d'immagini e di forme, per qualunque soggetto. Chi ha detto che il D'Annunzio è un grandissimo retore, voleva probabilmente dire appunto questo: che egli sa a maraviglia sviluppare tutti i temi, assimilarsi tutte le idee, trattare con formà propria e ornata tutti i soggetti d'arte; ma che i temi, le idee, i soggetti non sono cosa sua, non palesano una sua convinzione sincera, non appartengono alla sua anima libera, ma alla sua arte e alla sua volontà letteraria.

Le *Novelle della Pescara*, lavori giovanili, per quanto emendati nell'età matura, appartengono propriamente, nell'essenza loro, allo scrittore abruzzese?

Sì, perchè descrivono luoghi e persone, narrano casi, riferiscono scene e dialoghi con quel carattere genuino che è proprio dello scrittore paesano. Il D'Annunzio, non c'è dubbio, vi tratta di cose vedute e conosciute sin dall' infanzia, e ne rende la figura con la parola ottenendo effetti che richiamano subito quelli che ottiene col disegno e col colore il Michetti suo compaesano. E poi queste *Novelle* sono ben dannunziane nella forma, per quanto svariata e mutevole a seconda degli argomenti. Vi si riconoscono a prima vista i pregi caratteristici dell'autore: lingua ricchissima, adoperata con sapiente studio della scelta e della collocazione delle parole; immagini fresche, piene, classicamente nitide; periodi che, fluiscano o scattino, procedono sempre con un ritmo di musica anteriore. E ancora ecco il maestro di descrizioni, il pittore e lo scultore dall' occhio

sensibilissimo, dalla mano pronta sempre al cenno della volontà. Anche in questo libro, ad aperta di pagina, si colgono innumerevoli scorci descrittivi, luci, ombre, sensazioni, figure di uomini e di animali, soffi d'aria e d'olezzi, piaceri e sofferenze, espressi con felicità mirabile. Padrone di tanti e tali mezzi, il D'Annunzio compone un quadro potente di verità, in cui la vita del popolo abruzzese è ritratta per via di episodî caratteristici. L' agreste e quasi patriarcale semplicità dei costumi è in tutto il libro, come un'atmosfera; ma in essa scoppiano tempeste o fremono pietosi drammi ignorati, passioni di gente ingenua che diventa feroce per fanatismo religioso, per amore o per gelosia. In alcune novelle l'impronta paesana è resa anche più schietta dall'uso del vernacolo nei dialoghi; e nessuno può affermare che il D'Annunzio abbia imparato quest'uso dal Fogazzaro. Insomma il libro non mènte al suo titolo: è proprio un libro di racconti rusticani dell' Abruzzo marittimo.

Con tutto ciò e nonostante l'originalità dello stile, il libro non è originale. Siamo sempre lì: proviene anche esso da altri libri. La maggior parte delle novelle che vi si contengono può, anzi deve classificarsi, per la sua origine, in tre famiglie notissime: Verga, Flaubert e Maupassant. Nemmeno trattando del suo paese il D'Annunzio ha lavorato da solo: altri l'ha preso per mano e l'ha condotto in giro per la sua terra. Come mai? Ecco l'esempio più chiaro: *La fattura*. È una novella in cui è piacevolmente narrata un'atroce burla fatta da due paesani a Mastro Peppe la Bravetta: personaggi abruzzesi, costumi abruzzesi, dialoghi abruzzesi, tutto autentico. E pure la novella non è altro che un'esercitazione retorica, un componimento d' imitazione degno di premio scolastico, una riuscita lucidatura abruzzese di una celebre novella del Boccaccio, la sesta della giornata ottava del *Decameron*: « Bruno e Buffalmacco imbolano un porco a Calandrino... ».

Così è avvenuto in gioventù al D' Annunzio di leggere con legittima ammirazione quel libretto d'oro che contiene i *Trois contes* del Flaubert: *Un cœur simple*, *Hérodias*, *La légende de St-Julien l'hospitalier*. Il Flaubert, non ci stan-

chiamo di ripeterlo, è il padre comune, l'autore di tutta la letteratura moderna. Il D'Annunzio l'ha imitato, naturalmente. Ha imitato la *Légende de St-Julien*, che è soltanto la parafrasi di una leggenda sacra assai diffusa nel Medio Evo, in un suo fantastico *San Làimo*; e ha imitato il *Cœur simple* negli *Annali di Anna*, che ora leggiamo intitolati *La Vergine Anna*. E perchè non imitare anche *Hérodias?* Peccato! Il D'Annunzio dovrebbe riuscire stupendamente nelle fantasie di evocazione storica. Egli risente l'influsso del Flaubert anche nel suo epitetare. E non so se dal Flaubert o dal Maupassant, scrittori entrambi di classica perfezione, derivi l'impagabile umorismo della *Contessa d'Amalfi*, bozzetto provinciale di saporitissima comicità, in cui pur s'infonde l'acuto senso delle umane miserie, che è proprio di que' due maestri.

Altre novelle del volume, se pur non richiamano direttamente un modello anteriore, appartengono alla maniera dei racconti meridionali, fatti di sensualità e di sangue, che furono già tanto in onore per opera del Verga e del Capuana. Altre, come *Mungià*, *Gli idolatri*, *L'eroe*, sembrano e forse sono più originali. Ma in questa materia si è sempre in forse. E che importa? dirà taluno. Se i racconti del D'Annunzio sono belle ed efficaci opere d'arte, che importa se egli non istituisce un genere nuovo, se piglia qualche elemento da altri libri? O non facevano così anche il Boccaccio e l'Ariosto? L'essenziale è che il libro si legga con piacere e con ammirazione: le riserve dei critici sono pedanterie vane e maligne. E può darsi. Ma a che servirebbe la critica se non dicesse quello che il pubblico non sa o non avverte?

Giugno, 1902.

VII. — La « Laus vitæ ».

S'attendeva nelle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* una vasta raccolta di liriche in parte note, nella quale si trovasse adunato e ordinato l'enorme lavoro poetico

fornito dal D'Annunzio in questi ultimi anni. Ecco invece un primo volume che contiene una laude sola, *Laus vitae*, cosa tutta nuova ed organica, non raccolta di liriche, ma poema lirico ampio, meditato, architettato con intendimenti non solo letterarî, ma sociali: opera che « l'artefice insonne » compose con puro fervore,

> quasi fosse questa l'estrema
> opera di sè morituro,
> il monumento al suo spirto
> liberato e liberatore.

Ottomila quattrocento versi quasi sempre novenarii (il novenario tentáto dal Tommasèo e dal Carducci, prediletto al Pascoli, riceve così la sua più grande e nuova elaborazione), distribuiti in ventun canti appena contrassegnati da un numero e composti di strofe di ventun versi, secondo una norma aritmetica d'euritmia che il poeta impara da Dante, ma trae da ricordi mitologici:

> Ei le materie sonore
> con impari numero, oscuro
> e imitabile, vinse.
> Le sette Pleiadi ardenti,
> le tre Càriti leni,
> le stelle dell'Orsa e le Parche
> in rapido giro costrinse.
> Tre volte sette: la strofe
> qual triplicata sampogna
> di canne ineguali risuona
> con l'arte di Pan meriggiante.

In questa forma metrica tutta sua, in questa mole letteraria smisurata pei tempi nostri, il D'Annunzio, pur tra divagazioni e amplificazioni non sempre necessarie o utili od opportune, dà al suo pensiero un'espansione così piena, un'espressione così diretta e sicura, come sinora non aveva mai fatto. Finora il suo temperamento, le sue inclinazioni, le sue idee ci erano note specialmente traverso finzioni di romanzi, nella cui favola, nei cui protagonisti dovevamo cercare, e non sempre con certezza, il carattere dell'autore. Ora con la *Laus vitae*, poema veramente lirico, cioè personale, ogni finzione oggettiva è rimossa. Andrea Sperelli, Claudio Cantelmo e Stelio Effrena gettano via la

larva, per quanto trasparente, con cui nascondevano il D'Annunzio nel *Piacere*, nelle *Vergini delle Rocce* e nel *Fuoco:* e il poeta si rivela intero, con le idee loro maturate per lungo studio, e divenute, convien credere, persuasioni incrollabili. Sicchè la *Laus vitae* non dice rispetto al suo autore molto di nuovo, ma lo dice così apertamente come non aveva fatto alcuna delle opere antecedenti, e ci lascia concepire e giudicare integralmente la personalità poetica di lui, che tanto furore di curiosità risveglia con ogni suo atto. Non so se quest'opera nuova debba stimarsi, fin dove sian possibili tali confronti, superiore alle altre; ma credo ch'essa debba essere per il D' Annunzio la più cara perchè è quella in cui ha deliberatamente, abbandonatamente versato tutto se stesso, quale è o quale pensa di essere.

***

« Necessario è navigare; vivere non è necessario »; questa è l'impresa del poema, inteso a glorificare la vita non per se stessa, ma per l'intensità di cui è capace in sentire, pensare o operare.

Esso è preceduto da un capitolo *Al mare* e da *L' Annunzio*. Sul mare il poeta evoca la figura di Ulisse, quale la rappresenta Dante nel XXVI dell'*Inferno*; la figura dell'eroe che ha lasciato dietro a sè affetti, dolcezze e doveri famigliari, per consumare quanto gli rimane di vita, con pochi compagni, navigando nelle acque ignote, esplorando il mondo destinato al dominio dell'uomo, affrontando impavido il mistero. Questo simbolo della forza umana operosa e progressiva sembra al poeta più bello di Cristo, più eloquente della sua parola; e Ulissìde egli gode di chiamare sè e chi come lui non accetta la vita se non come un'animosa battaglia per il godimento, per la vittoria, per il dominio. *L'Annunzio*, che squilla come un bando alle genti, proclama che Pan non è morto e sveglia gli uomini animosi dalla giacente tristezza cristiana a nuovi propositi di libera letizia.

Il mio canto vi chiama ad una divina festa.
La bellezza del mondo sopita si ridesta
come ai dì sereni.

Rinasce insomma la grande e gioconda civiltà pagana. Il poeta ne ha avuto l'abbagliante rivelazione dal gran Pan, il dio risorto, a cui ha promesso di cantare le lodi della vita ribenedetta, della natura riconsacrata, dell'uomo liberato dal terror mistico. Il dio stesso gli ha insegnato l'arte adatta a così grande concetto, soggiungendo: « O figlio, canta anche il tuo alloro ». E il poeta canta con la bellezza della vita la grandezza sua propria, poichè egli è l'annuntore dei tempi nuovi, il profeta dell'umanità rigenerata.

Comincia sciogliendo un inno alla vita varia e intensa, quale egli l'ha sperimentata e goduta, provando ad ogni giorno l'ebrezza di iniziare una esistenza nuova. « Io nacqui ogni mattina... Dove giacqui, rinacqui ». Tutto egli ha provato, con inestinguibile brama di sentire e di trionfare, tutto, fatiche ed agi, passioni e sogni, amori ed odio, voluttà e schifo; ha avuto l'indicibile rapimento di sentirsi una notte « bello indicibilmente » e forte così da vincere ogni eroe.

E io dissi: « O mondo, sei mio!
Ti coglierò come un pomo,
ti spremerò alla mia sete,
alla mia sete perenne ».
E d'essere un uomo
più non mi sovvenne,
poi che il mio cuor palpitava
su la terra e nel cielo
con un palpito sì grande
. . . .
. . . .
« Morire o gioire!
Gioire o morire! »

Così il suo spirito lanciato alla conquista di una nuova vita per il mondo asservito e afflitto, lo trasse naturalmente all' « Ellade santa », madre della civiltà, nutrice inesausta del pensiero umano. Disse addio alla dolce e forte madre, alle care sorelle, e sopra una nave veliera passò ai lidi di Grecia; ritrovò sul mare l'ombra ammonitrice di Ulisse,

ma nella Grecia abitata dai viventi non trovò che sozzura e putredine. Per ciò bandisce dal suo canto quei viventi indegni. Il vero popolo vivente della Grecia sono gli dèi, gli eroi, i miti immortali, la cui ragione sta non in una civiltà defunta ma nell'istessa natura degli uomini, e che agli uomini, parlano sempre con lingua possente, insegnando loro a ricongiungere le sorti future con la tradizione antica, le attività moderne con la sana bellezza dell'età in cui il genio umano ebbe in Grecia la sua manifestazione più perfetta.

Di qui il poeta muove ad una peregrinazione tra reale e simbolica ai luoghi degli dèi e degli eroi. I quali gli risorgono innanzi, e tutta intorno gli si rievoca all'accesa fantasia la maravigliosa vita antica, nelle sue feste, nelle sue orgie, nell'orrore sublime delle sue tragedie. Come seguire il poeta in questo viaggio della sua mente animatrice, nudrita di memorie classiche, quasi ebbra di trasfigurare? Egli chiama gli antichi miti a rivivere nell'età nostra: a Mercurio descrive le meraviglie dell'epoca moderna avida di produrre e di arricchire, le macchine, il vapore, l'elettricità che affratella i popoli, l'orchestra che moltiplica e affratella i suoni; alla vista del Parnaso sente la presenza di Apollo ispiratore; a Delfo ritrova le Muse, non più rigide nel loro antico paludamento, ma agitate dalle nuove energie che promettono al mondo la liberazione dal dolore; e tutte cedono ad una Musa nuova, la decima Musa a cui il poeta si consacra, Euplete, Euretria, Energeia, lo spirito della pienezza felice e della forza vittoriosa:

> Energèia! Fuggito
> dagli occhi umani era il sonno
> bestiale della stanchezza.
> Libere eran tutte le braccia
> dal travaglio servile,
> libere per l'ornamento
> del mondo. La cieca materia
> animata dal ritmo
> esatto, operava indefessa
> su la cieca materia;
> l'ordegno tenea su l'ordegno

la voce dell'uomo. Il supplizio
carnale era bandito
per sempre, il Dolore assumendo
l'aspetto d'un re soggiogato.

Un Ulissìde come il poeta è un de' suoi compagni, morto dipoi, l'esploratore Guido Boggiani, al quale ei canta un bellissimo epicedio. Dilungandosi poscia da Maratona, dagli antichi campi delle vittorie, ode il canto della guerra, canto amebeo di tripudio e di duolo, di vincitori feroci e di vinti disperati. Crudele canto. Ma ben più crudele è quello che si ode fra noi, nella pace apparente delle città moderne, che il D'Annunzio chiama funeste e terribili, e di cui sente e descrive la torbida vita, gli orrori, le febbri, le manìe, la gloria faticosa, il sonno greve, il risveglio inquieto.

Qui il poeta raccoglie nella parola acuta e sonante la immensa visione di tutto ciò che gli uomini soffrono nella carne e nell'anima, dell'eterna guerra che si combatte tra forti e deboli, e il lagno finale dei vinti:

E, come su mare notturno
s'ode talora clamore
di naufragio lontano,
venia dallo spazio incurvo,
da quel gorgo soprano
la voce di tanto dolore
confusamente, e fioca e forte.
E talor si facea
di repente un silenzio
più crudo di tutte le grida;
ma durava nel vano,
come il bronzo che vibra,
il rombo eternal della morte.
E alcuna delle creature
accosciate nell'ombra,
sotto l'invisibile mola
ond'era premuta
continuamente con voce
rimasta per secoli muta
disse l'antica parola:
« Perchè siamo nati? »

All'angosciosa domanda il poeta cerca la risposta nella Cappella Sistina, dove Michelangelo dipinse la visione eroica di un'esistenza sovrumana, e quivi ha la rivelazione della

legge suprema, del divino potere commesso alla forza che vince e trionfa. Guai ai deboli! Guai ai vinti!

E una Volontà risplendente
« Taci » gridò « taci, bestia
da macello e da soma!
Porta su le tue schiene il peso
di colui che ti doma
e poi senza gemito spira
sotto il coltello tagliente.
Silenzio! Silenzio! Sol degno
è che parli innanzi alla notte
chi sforza il Mondo
a esistere e magnificato
l'afferma nelle sue lotte
e l'esalta su la sua lira.
Taci tu, cosa da mercato,
ingombro gemebondo! »
E ogni lagno si tacque,
ogni vil bocca ebbe il bavaglio.
E come croscio d'acque
possenti era la forza
dei Giovini, grave
di bellezze in travaglio.

Via la pietà, la carità, la mansuetudine, virtù servili! La vittoria sul dolore è data alla volontà indomita di dominare o di godere. Sofferto il male fino allo stremo dell'agonia, l'uomo superiore si ritempra nel culto della forza eroica, e purificato risorge per non più cedere. Vinto il disgusto, la stanchezza, e se stesso, il poeta aduna nel suo spirito tutte le forze originarie della stirpe latina e si leva a proclamare il rinascimento d'Italia. S' affaccia a considerare la vita dei proletari, della plebe immonda, affamata e inquieta, agitata da turpi demagoghi; la vede cadere sanguinosa sotto i colpi, abbattuta nella sua cieca ribellione, moltitudine di bruti destinata a soffrire inutilmente, se non sorga a guidarla un eroe. Chi saprà sollevarla da tanta miseria verso la bellezza di una vita semplice e grande? Tutti gli uomini hanno diritto al pane.

E questa è la sola eguaglianza,
questo il gran diritto terrestre
che inscritto sta nella zolla.

Egli il poeta ha dato al popolo l'altro pane che gli mancava, quello dei grandi sogni poetici, con la *Canzone di Garibaldi.* Ed ora, ricuperate tutte le sue vigorie nella solitudine del deserto, seppellito per sempre sotto le sabbie lo spauracchio mortale della Sfinge, muove al suo trionfo. Quattro forze compongono la sua quadriga imperiale:

Volontà, vittoria senz'ale
in me ferma sempre! Nudrita
di rai, Voluttà, calda e ascosa
come sotto il pampino l'uva!
Orgoglio, uccisor disperato!
Istinto, fratello del Fato,
dio certo del tempio carnale!

Volontà, Voluttà, Orgoglio, Istinto, ecco le deità che devono governare la vita, e da cui il D'Annunzio trae il suo vanto di liberatore dello spirito, di signore e maestro della parola, di restauratore della lingua italiana.

O parole, mitica forza
della stirpe fertile in opre
e acerrima in armi, per entro
alle fortune degli evi
fermata in sillabe eterne:
parole, corrotte da labbra
pestilenti d'ulceri tetre,
ammollite dalla balbuzie
senile, o italici segni,
rivendicarvi io seppi
nella vostra vergine gloria!
. . . .
Io dal vostro cozzo faville
sprigionai, baleni d'amore
che illuminarono l'ombra
del Futuro pregna di mondi.

Prima di finire, il D' Annunzio alza un inno in dodici strofe al Maestro, a Enotrio: inno di riconoscenza e di gloria che celebra il Carducci come rivendicatore del paganesimo, assertore dell'immortale tradizione latina, auspice della terza vita d'Italia, il quale solo ci serbò nell' ampio suo petto il fuoco di Roma,

..... mentre in ogni
capo di strada era alzato
letto fornicario o pur banco
di baratto o pur falso altare
ad officii di vituperio.

Verrà, verrà il gran giorno che il Maestro ha cantato, predicendo che sotto gli archi del Foro passeranno nuovi trionfi,

..... il tuo trionfo, popol d'Italia,
su l'età nera, su l'età barbara,
su i mostri onde tu con serena
giustizia farai franche le genti.

Allora « tonerà il cielo sul Fòro », e sarà abbattuta per sempre la croce, cesserà il dominio di Cristo, e Maria disparirà innanzi a Venere risorta:

Tonerà il cielo sul Fòro
liberato d'ogni congerie
vile, d'ogni cenere e polve,
restituito per sempre
nella maestà de' suoi segni;
e dal fonte pio di Giuturna
scoppieranno le acque lustrali,
e da ogni luogo arido vene
di acque e torrenti di vita
nelle solitudini prone
dell'Agro, nell'imperiale
deserto, da tutte le tombe;
e tutte le vertebre fosche
degli aquedotti saranno
Archi di Trionfo per mille
Volontà erette su carri;
e la croce del Galileo
di rosse chiome gittata
sarà nelle oscure favisse
del Campidoglio, e finito
nel mondo il suo regno per sempre.

E quella sua vergine madre
vestita di cupa doglianza,
solcata di lagrime il volto,
trafitta il cuore da spade
immote con l'else deserte,
si dissolverà come nube
innanzi alla Dea ritornante
dal florido mare onde nacque

pura come il fiore salino
portata dai zèfiri carchi
di polline e di melodia,
là dove l'antico suo figlio
approdò coi fati di Roma
e disse: « Qui è la patria ».

Il poema finisce con una preghiera alla Natura, la madre immortale, nel grembo della quale è la felicità con la forza e la vittoria.

Basti questo cenno ai curiosi di novità letterarie. Leggano i volonterosi il poema, purchè sian bene armati di coltura classica e provveduti di dizionari greci e latini, di repertorii mitologici e archeologici e di vocabolari speciali, per esempio, di quello navale del padre Guglielmotti. Il D'Annunzio ha addensato nella *Laus vitae* la sua vasta e peregrina erudizione letteraria, e sfida i lettori anche dotti con un'infinità di allusioni e di reminiscenze antiche, oltre che con simboli e allegorie, non disdegnando forse di apparecchiare materia ai commentatori futuri. Trapassi e voli pindarici, descrizioni e amplificazioni diffuse, digressioni inattese, rendono faticosa la lettura continuata del poema, dopo la quale sarà bene imprenderne riposatamente la lettura partita, per discernere e fermare le pagine in cui più splendono le note virtù letterarie del D'Annunzio: sopra tutte la prodigiosa dovizia d'immagini nuove, esatte, vive, eloquenti, balzanti da ogni idea, da ogni soggetto, e atteggiate così da conferire allo stile del poeta quel carattere di magnificenza pittrice che è proprio del suo modo di concepire e di esprimere.

La *Laus vitae* è concepita nello spirito stesso del *Fuoco;* è insomma una glorificazione entusiastica del suo autore. Non c'è che lui là dentro, il suo genio, la sua ambizione, la sua felicità. E questo non è interessante.

Interessante è ciò ch'egli sente e vede, è la sua maravigliosa sensibilità tradotta nella forma maravigliosamente copiosa. Più che un grande scrittore, mi si passi il bisticcio, il D'Annunzio è un gran descrittore, e ha ai suoi servigi tanta ricchezza di lingua e d'immagini da disgradarne tutti i contemporanei. Di qualunque cosa tocchi fa un oggetto

sensibile e una cosa di bellezza. Usa molto quegli spedienti retorici che si chiamano variazioni e amplificazioni; ma son così spontanee in lui che, appena pensa, vede, e s'indugia a guardare perchè gode! Si sente che gode di ciò che scrive. Altrimenti non scriverebbe, credo. Il vecchio Orazio diceva che l'artista deve soffrire prima lui, se vuol far piangere gli altri. Il D'Annunzio applica il precetto, se bene a rovescio, ed è sinceramente innamorato delle cose che vuol far piacere ai lettori. Da ciò la sua vigoria rappresentativa, e la grandezza del suo successo in mezzo a una società così diversa da lui di principii, di sentimenti, di coltura.

Egli non aveva mai così risolutamente condannato il Cristianesimo e la civiltà attuale, formatasi sotto il dominio dell'idea mistica, della fede nel soprannaturale e nella vita spirituale eterna. Ad essa contrappone la glorificazione della terra e dell'uomo, il trionfo che crede prossimo della forza e dell'istinto, destinati ad abbattere le vecchie credenze paurose, e a divenire la deità dell'avvenire. Con questo nuovo paganesimo, conforme al suo temperamento sensuale e imperioso, il D'Annunzio pensa di rinnovare l' antica felice concezione dell'esistenza adattandola ai tempi moderni, alla nostra civiltà avviata alla massima espansione delle forze umane e a un nuovo culto del godimento e del dominio. Lavorando a trarre dal mondo il più possibile di utilità propria, l'umanità del domani è, secondo lui, destinata ad abbandonare le fisime bugiarde, insegnate dalla tradizione democratica e cristiana, per ricostituirsi secondo la volontà della natura e la legge della forza. Tutte idee di cui conosciamo benissimo le origini, e di cui è molto interessante quest'applicazione poetica alle condizioni della nuova Italia.

***

Gabriel Nuncius carmina deduxit, si legge su l'ultima pagina della *Laus vitae.* Nel suo nome latinizzato il poeta vede l'indicazione del suo ufficio nel mondo moderno, quello di annunziatore di un verbo nuovo. Ma questo verbo non è nuovo, nè per lui nè per il mondo: nuova è soltanto la

forma dell'annunzio nel poema lirico, che va apprezzato prima di tutto come documento della sua sincerità. Esso dà la prova definitiva che il pensiero e l' arte del D' Annunzio, per quanto s'avvantaggino degli esempi altrui e di elementi estranei attinti alla coltura antica e moderna, procedono direttamente dal suo temperamento, dalla sua sensibilità, dall'organismo della sua persona fisica e morale. Qui taluno moverà un sorriso e dirà: Immorale, non morale. — Sì, immorale, perchè ribelle alle leggi del vivere comune. Ma, qualunque sia il carattere dell'uomo, noi non dobbiamo chiedergli se non di manifestarsi sinceramente nell'arte sua. Quand'egli ci abbia mostrata la verità del suo essere, noi potremo giudicarlo secondo la nostra coscienza, ma non potremo almeno accusarlo d'essere un rètore falso e bugiardo.

Ora il D'Annunzio è indubbiamente un rètore, cioè uno scrittore per cui l'arte letteraria ha prima di tutto un valore estetico, un fine di bellezza propria; e che per ciò è inclinato a trattare la forma come una decorazione sovrapposta al pensiero, come una produzione di bellezza a cui il pensiero è pretesto utile più che ragione necessaria. Di tali scrittori la nostra vecchia letteratura è piena. Tale fu in gran parte delle sue opere anche il Boccaccio. Ma anche questa tendenza retorica è nel D'Annunzio, come nel Boccaccio, sincera; è voluta dalla sua indole d'artista, a cui non ripugna, anzi piace tutto ciò che può concorrere alla ricchezza dell'arte, indipendentemente da ciò ch'essa esprima. Così l'artificio talora secentesco e l'idolatria verbale e la ricerca di effetti nuovi e la studiata peregrinità di forme e la sovrabbondanza d'immagini e di figure sono caratteri necessari del suo carattere. Come altri, mettiamo il Manzoni, è per natura schivo da tutto ciò che in qualche modo altera la verità, e la verità antepone alla bellezza, così il D'Annunzio è per natura inclinato a pregiare sovra ogni cosa la bellezza e a cercarla e produrla con tutti i mezzi dell'arte, anche con l'artificio. E mi pare che le ragioni di tutto quanto ei scrive si spieghino facilmente con la conoscenza, oramai sicura, del carattere dominante in lui, che è la sensualità. Qui è la radice del suo pensiero e della sua arte.

***

Non occorre citar documenti che tutti conoscono. Chi voglia avere l'idea non solo chiara ma profonda di ciò che è la personalità interiore del D' Annunzio, non ha che a leggere la dipintura a maraviglia esatta, spietatamente esatta ch'egli fa di se stesso, in figura di Andrea Sperelli, nel *Piacere*. È un uomo in cui tutti i sensi hanno un'attività e una suscettività straordinaria, e con le loro brame dominano lo spirito: ricevono dal mondo esterno impressioni innumerevoli e vi cercano insaziabilmente le impressioni piacevoli, cioè il godimento. Nè altro può cercare lo spirito che guarda il mondo per tali finestre. Godimenti carnali, godimenti della gola, del tatto, dell' olfatto, dei sensi inferiori prima; poi godimenti dei sensi superiori, linee, colori, luci, suoni, musiche; quindi godimenti estetici; infine godimenti intellettuali e sociali. La scala è diritta e continua. Ciò che in un uomo comune sarebbe soltanto brutalità, in un ingegno superiore come il D'Annunzio si sublima in forme intellettuali anche altissime, la cui origine però si scopre sempre.

Il godimento, che è l'attività più necessaria alla sua natura, diviene, consciamente o no, la sua legge mentale, il fine ultimo e solo della vita e dell'arte. La vita si deve spremere come un frutto, per trarne quanto sapore contiene; l'arte deve esprimere, accrescere, affinare, sublimare il godimento ed esserne la forma perfetta. Ora, mentre nell'arte la libertà è piena, è anzi tanto maggiore quanto più potente è l'ingegno che la vuole, nella vita invece la libertà non esiste, perchè inceppata da credenze, da leggi e da costumi che tutti insieme compongono la morale sociale; e questa procede nei nostri paesi dal Cristianesimo, il quale vuole che si frenino gli istinti, si disciplini la volontà, si rinunci ai godimenti materiali e si commisuri il bene proprio al bene altrui.

Che maraviglia è dunque se il D' Annunzio si fa banditore di idee, che tutt'insieme concludono alla negazione del Cristianesimo? Sono idee che esistevano anche prima di Cristo, e Socrate le confuta nel *Gorgia* di Platone; sono idee che il D'Annunzio accennò, per sua natura, prima ancora che in Itália si diffondessero i libri del Nietzsche, e che non gli è parso vero di trovare così bene sviluppate dal poeta, più che filosofo, tedesco. Questi pure, vagheggiando l'avvento del superuomo (parola e concetto che già erano nel Goethe), il dominio della forza, la libertà degli istinti, e insomma la demolizione di tutta la morale cristiana, era naturalmente ricorso col pensiero alla Grecia antica, la cui tradizione è per noi sempre viva come idealità estetica.

E così fa il D'Annunzio: proclama che il gran Pan non è morto, che gli uomini debbano tornare al culto della natura, che la Volontà, la Voluttà, l'Orgoglio e l'Istinto debbono essere le forze dominatrici; va in Grecia a risuscitare gli antichi miti pronti ad assumere, per suo cenno, una significazione moderna; e torna in Italia ad annunziarsi come spirito « liberato e liberatore ». Da che cosa? Evidentemente, da tutte le leggi morali imperanti su la civiltà presente, da ogni pregiudizio, da ogni scrupolo, da ogni vincolo di tradizione religiosa. E dà per sicuro l' avvento di un'êra nuova, êra di forza dominatrice, in cui la vita sarà lieta e bella, perchè gli uomini sapranno scacciarne il dolore e conquistarne tutti i piaceri, tutte le perfezioni. E celebra come antesignano del paganesimo risorto il Carducci. Non sappiamo se questi possa compiacersi di una tal lode. No. L'autore delle *Odi barbare* ha il sentimento classico della natura e della tradizione nazionale, e lo ha vigorosamente espresso contro l'oscura e gelida tradizione del medio evo, che condannava la bellezza, l'amore, la vita. Ma non è mai stato un apostolo della violenza, dell'egoismo e dell'edonismo; non ha mai pensato a dedurre dal suo paganesimo poetico una morale anticristiana, e nella vita e nell'arte è sempre stato disinteressato, austero e pietoso. E su ciò non insistiamo.

***

Tutti questi sono eccessi di fantasia, esagerazioni che la coscienza umana respingerebbe come mostruosità morali, se non fosse agevole riconoscere quello che pur contengono di vero e di accettabile. Nessuno può credere che il D'Annunzio pensi sul serio a risuscitare il culto delle divinità pagane, dopo diciannove secoli di civiltà cristiana. Per lui e per noi esse non possono essere altro che simboli, personificazioni poetiche di ciò che nella vita umana è eterno. Per entro il popoloso mito greco egli cerca studiosamente e trova l'emblema dei destini che son nostri ancora. Pegaso domato (c. XII) rappresenta la libera forza del pensiero che si esprime nelle forze immortali dell'arte. Erme è invocato (c. IX) come il simbolo multiforme di tutte le attività motrici e produttrici, di cui l'età nostra va gloriosa sopra tutte le età precedenti. Ippodamia scolpita in figura di donna bellissima e pura sul frontone d'un tempio caduto (c. VIII), la vergine bianca che sarà madre di Tieste e di Atreo, richiama al poeta l'idea della bellezza incolpevole e fatale a cui è sacra l'arte sua, la terribile genitrice delle passioni che acciecano uomini e popoli:

> virginea nel rigore
> del suo vestimento ordinato,
> urna di tutti i mali,
> profondità di dolore
> e di colpa, remota
> cagione di lutti infiniti,
> funesto silenzio ove rugge
> ebro di lussuria e di strage
> l'umano mostro nudrito
> d'inganni pe 'l labirinto
> dei tempi....

Non si tratta dunque di un'accademica resurrezione della mitologia, ma di un'espressione antica, classica, della realtà moderna ne' suoi spiriti vitali.

Ora, che l'età moderna, indagatrice avida e sicura del vero, esploratrice di tutta la terra, conquistatrice sempre

più alacre dei mezzi di arricchimento e di godimento, utilitaria nell'indirizzo generale della sua civiltà, abbia dato alla vita maggior valore che non avesse innanzi, è innegabile. Oggi lo spazio che intercede tra la nascita e la morte di ciascun uomo è ricolmo di commozioni, d'impulsi e di beni che non esistevano prima che la rivoluzione generasse la libertà e la scienza positiva generasse forme di lavoro ignote ai secoli andati. Gli uomini e i popoli possono oggi amare e pregiare la vita così da non volersi più governare secondo la morale ascetica che nega e rifiuta codesti beni. Alle loro moltiplicate energie, alla loro nuova educazione sociale occorre una più umana interpretazione del Vangelo: questo si concede. Ma il D'Annunzio lo ripudia senza altro, come dottrina di servitù e di morte, e qui sta il suo errore.

Dei due elementi capitali che compongono la morale evangelica, l'uno, quello dell'umiltà, della mortificazione e della rinuncia, va necessariamente soggetto a interpretazioni men rigide secondo i tempi; e del resto non fu mai dalla stessa Chiesa di Roma applicato alla lettera, ma più tosto come un freno alla cupidigia, alla sensualità, alle passioni istintive che imbestiano l'uomo se non sono governate dalla ragione. Che per viver bene si devano proprio disprezzare tutti i beni della terra e non si deva pensare ad altro che all'anima e al cielo, poteva dirlo ancora Dante, non potrebbe ripeterlo oggi nessuno, senza rinnegare tutti gli effettivi avanzamenti della civiltà moderna. Ma questa stessa civiltà, che il D'Annunzio vuol pure glorificare, mostra di reggersi con sempre più profondo fervore secondo l'altro elemento della morale evangelica, che è quello della pietà, della simpatia, della fratellanza umana; e non concepisce come veri beni se non quelli che possono comunicarsi al maggior numero possibile d'uomini; e diffonde sempre più tra essi il rispetto alla vita, alla libertà e alla coscienza altrui. Non a torto fu detto che la grande evoluzione cristiana comincia appunto ora a manifestarsi nei popoli progrediti. Esaltare con l'egoismo tutte le forme della violenza morale e materiale, come fa il poeta, non è levarsi contro il cielo di Cristo, ma contro la terra medesima e contro la sua storia, e ricondursi, a ritroso dei secoli, a

forme di esistenza oramai defunte, che la coscienza moderna ha ragione di chiamare barbare e non vorrebbe mai più rinnovate.

Nel cristianesimo dunque, a parte il dogma che è materia di fede, il D'Annunzio non distingue ciò che è vitale e progressivo come dottrina morale, e involge tutt'insieme, religione ed etica, in una riprovazione sommaria che non si può accettare, pur senz'essere francescani o socialisti o seguaci di Leone Tolstoi.

Ma teniamo la poesia per poesia, opera di bellezza non priva d'incitamenti generosi. Il D'Annunzio manifesta altamente tra noi quell'entusiasmo per l'esistenza che la modernità suscita negli animi forti e sereni. E il suo poema, fuor dalle iperboli e dalle esaltazioni arbitrarie, è insomma quel che dice il titolo: la lode della vita che altri condannò, l'inno alla natura umana che altri maledisse, la benedizione dello sforzo umano verso la grandezza e verso la gioia, la rivendicazione della bellezza del mondo che i bassi tempi disconobbero e che con le immagini dell'arte classica torna a innamorare gli uomini spinti da infinite, per quanto disordinate speranze verso il lusinghiero avvenire.

Maggio, 1903.

VIII. — « La figlia di Jorio », tragedia pastorale.

Per quanto, al Teatro Lirico di Milano, la *Figlia di Jorio* abbia avuto accoglienze superiori ad ogni speranza dell'autore stesso, non è dubbio che questa, come tutte le altre sue opere drammatiche, ha carattere e valore prevalentemente letterario, e non rivela tutta la sua vera essenza se non all'attento lettore. Di che son testimoni i più autorevoli critici teatrali, i quali dissero perchè e come gli spettatori milanesi abbiano applaudito un dramma del quale

pochissimi tra loro saprebbero intendere la ragion poetica. Ora, messomi innanzi il libro stampato, io non mi dolgo di non aver uditi recitare i versi che leggo. La rappresentazione scenica è sempre insufficiente, ed ha effetti diversi, talvolta incomprensibilmente diversi da quelli della lettura. Chi ha mai saputo che cosa occorre per piacere sul teatro? Sardou, forse, l'autore, con licenza, del *Dante?* A Milano, per esempio, il primo atto della *Figlia di Jorio* è piaciuto più degli altri due, forse per la novità dei costumi e per l'azione più varia e mossa; ma alla lettura non si vede in che consista codesta superiorità dell'atto primo, anzi si gusta di più il secondo, e non si sente scadere il terzo.

Nessuno può dar sentenze universali: ognuno può esprimere una sua ragionata opinione. A me la *Figlia di Jorio* pare cosa tutta bella nel suo genere. E poco importa la determinazione retorica di questo genere. È tragedia? Il primo, se non erro, che pensò a trapiantare la tragedia nella letteratura moderna fu Federico Schiller, quando al teatro di Mannheim, dopo il dramma storico del *Fiesco* e la commedia di *Intrigo e Amore*, diede la *Luisa Miller*, intitolandola « tragedia borghese ». Ma tutti sanno che codesto appellativo non distingue essenzialmente la *Luisa Miller* dai più forti drammi moderni, e che molti di questi hanno elementi comuni con la tragedia antica, pur senza portarne il nome solenne. *La Figlia di Jorio* non ha unità di luogo nè di tempo: è tragedia, mettiamo, per la terribilità dei casi che presenta, e per la fatalità misteriosa che sovrasta su l'eroina inconsapevole e sopraffà tutti quelli che la avvicinano. Ma potrebbe anche chiamarsi semplicemente dramma rusticano, o leggenda drammatica, e più volentieri direi mistero o lauda o sacra rappresentazione. Intitolandola « pastorale », il D'Annunzio ha voluto far intendere che egli dava all'opera sua un'impronta d'antichità e di idealità poetica, che anche stavolta il dramma era per lui non raffigurazione, ma trasfigurazione della vita. E, per rappresentare a suo modo una vecchia storia tradizionale del suo paese, egli ha usato forme simili a quelle degli antichi spettacoli popolari religiosi dell'Umbria e della Toscana, nei quali drammatica è l'azione, ma il dialogo è

lirico; e ne ha rifatto qua e là i ritmi e gli accenti. Innanzi alla sua fantasia, sempre innamorata dell'antico, sempre « agognante di rinnovellare », si configurò una scena semplice, un'azione semplice, con personaggi che fanno pochi gesti rituali e schematici, con molti e varî contrasti o concerti di voci: una divozione abruzzese, una lauda ammodernata, un mistero sanguinoso, in cui l'ardente poesia non guastasse la compostezza antica, quasi rudimentale, della rappresentazione, nella quale tutti gli atti hanno un che di religioso, mentre figurano come segni ereditari di una tradizione più vetusta del Cristianesimo, quella dell'agricoltura, anima millenaria d'Italia.

Dato questo manifestissimo intendimento, capisco che il D'Annunzio si sia accinto con entusiasmo d'affetto all'opera nuova, perchè essa lo riconduceva a quanto è più sincero, più caratteristico e più riuscito nelle altre opere sue. Le quali tutte ci han preparati a questa, contenendone già i principali elementi concettuali e letterari.

Non vi è romanzo o poema di lui che non adombri il concetto della bellezza muliebre incolpevole e nefasta, della donna che fatalmente genera con la passione il delitto e la morte. È il concetto richiamato nella *Laus vitæ* da un simulacro della greca Ippodamia, la madre di Tieste e di Atreo.

È il concetto dominante nel *Trionfo della Morte*, in cui è già ampiamente dipinto il paese d'Abruzzo e il suo popolo, e si vedono le processioni e i riti, si odono le invocazioni e i sortilegi sacri, e ricorrono i nomi di Aligi, di Favetta, di Candia. Quivi il personaggio di Giorgio Aurispa manifesta il sentimento che l'autore ha della sua patria: « La sua terra e la sua gente gli apparivano transfigurate, « sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e « formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza « nome... Un sentimento e un bisogno del mistero pro- « fondi e continui davano a tutte le materie circostanti « un'anima attiva, benefica o malefica, bene o male augu- « rosa, che partecipava ad ogni vicenda, ad ogni fortuna, « con un atto palese od occulto... Il mistero interveniva « così in tutti gli eventi, circondava e serviva tutte le esi-

« stenze; e la vita soprannaturale vinceva, copriva e assor-
« biva la vita ordinaria creando fantasmi innumerevoli e
« indistruttibili che popolavano i campi, abitavano le case,
« ingombravano i cieli, turbavano le acque... ». E par che ora l'autore abbia voluto compiere il voto del suo personaggio: « Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per
« riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a
« contatto immediato con la razza da cui sono uscito »?

Lo spirito e il costume di questa razza son così descritti nel libro IV del *Trionfo della Morte* e nelle *Novelle della Pescara*, tra le quali *La vergine Orsola*, *Gli idolatri*, *La fattura*, *L'eroe* ci presentano con più realistica modernità quella medesima mescolanza di poesia georgica, di misticismo, di idolatria, di superstizione e di sensualità appassionata e selvaggia che troviamo nelle persone della *Figlia di Jorio*.

Quanto alla forma, essa procede da un lavoro filologico analogo a quello che produsse la *Francesca da Rimini*. Ricercatore bene informato e assimilatore prodigioso, il D'Annunzio ha studiato molta della nostra antica poesia popolare e semipopolare, ne ha fatto suo il linguaggio, lo stile e il tipo metrico. Senonchè è da osservare, che mentre nel testo della *Figlia di Jorio* si trovano rievocate tradizioni, motti proverbiali, immagini leggendarie proprie dell'Abruzzo, la forma idiomatica di quel testo è tutta toscana, e non per necessità di lingua, ma per istudio di bellezza; sicchè il lettore ode con maraviglia que' contadini abruzzesi autentici prendere a prestito la favella di Siena, di Lucca e del Valdarno, con idiotismi particolarissimi come *uguanno*, *pate*, *viense, venardì*, con le cantilene e le assonanze della poesia toscana, a quel modo stesso che i romagnoli della *Francesca* usano il perfetto toscano dell'età di Dante. Toscana, se non m'inganno, è anche la « canzone alla rovescia » che Favetta cita nella scena III. Ne trovo un esempio nei capitoletti della *Vita infantile e puerile lucchese* di Idelfonso Nieri, riferiti dal Pascoli nel suo delizioso *Fior da fiore*. Quando si legge il D'Annunzio, bisogna sempre aver sottomano i libri scolastici del Pascoli. Anche Smaragdi, nell'atto primo della *Francesca*, ripete quasi alla lettera la

favola greca della madre di Caronte, che il Pascoli inserisce in *Sul limitare* (p. 472), verseggiando la traduzione in prosa del Tommasèo. E i saggi pascoliani di verseggiatura popolaresca non sono stati certamente inutili al D'Annunzio.

L'elaborazione della *Figlia di Jorio* non è insomma diversa da quella della *Francesca*, e l'un poema ha pregi e difetti comuni con l'altro: pregi principalmente lirici, difetti principalmente drammatici. Aligi è, come Francesca, oppresso da una fatalità di passione, ne ha nel cuore il presentimento mortale prima ancora che la passione cominci, prima che la persona da amare appaia; e, come Francesca, fin dalla prima scena parla come trasognato e smemorato, come uno che non è già più padrone di sè e non sa che spirito lo governi. Francesca dice:

> Come l'acqua corrente
> che va che va, e l'occhio non s'avvede,
> così l'anima mia.....

Aligi dice:

> Io era come un uomo all'altra riva
> d'una fiumana, che vede le cose
> di là dall'acqua, e tra mezzo passare
> vede l'acqua, che passa eternamente......

L'uno e l'altra sono inconsistenti, sperduti in una fantasticheria dolorosa. Ma mentre Francesca ha innanzi quel suo Paolo ancora più inanimato e inconsistente, Aligi ha innanzi a sè Mila, non descritta, ma visibile, palpitante, affascinante fin dal suo irrompere su la scena. Mila è perfetta. Sa cantare, ma sa anche parlare. Sogna, ma senza mai perdere il senso della realtà. Lui è ricinto di fantasmi e d'ombre, lei campeggia in pieno sul chiaro fondo della campagna, come nel quadro del Michetti. Che visi, in quel quadro, e come si rivedono leggendo *La Figlia di Jorio!* Ornella deve avere gli occhi verdemare che il Michetti dona alle sue figure ideali di gioventù. E su quel dorso del monte, soli « con l'erbe e con le nevi », nell'ora che prepara il delitto, la donna fatale e il pastore intrecciano un amoroso carme amebeo che è certamente tra le più felici pagine del

D'Annunzio, una specie di ecloga commossa in cui par che converga e trabocchi tutta la melodia lirica di cui il dramma è pieno, come si conviene ad ogni forma di poesia popolare. Qui la sapienza letteraria del poeta riesce alla perfezione de' suoi effetti.

Ma non sarà tale virtù letteraria quella che gli spettatori di Milano avran sentito tanto da decretare il trionfo al poeta. È ridicolo pensare che un'opera d'arte come *La figlia di Jorio* possa essere immediatamente gustata da un pubblico d'orecchianti. Io non vorrei, nemmeno per legittima rappresaglia, dar un dispiacere ai superuomini più dannunziani del D'Annunzio; ma, con loro sopportazione, esprimerei il sospetto che la « tragedia pastorale » piaccia, pur grossamente, al pubblico, perchè, tra tante sue parti belle, contiene anche un elemento di bellezza morale e di umana simpatia, che nelle altre opere del D'Annunzio è scarso o vinto.

Il pubblico è sempre romantico e di buon cuore, vuole la commozione benigna e il personaggio simpatico. E s'è affezionato spontaneamente a Mila, la traviata salvata che ama d'amor virgineo il suo salvatore e s'immola innocente per lui: figura perfetta, ripeto, ma più romantica della Signora delle Camelie, come Aligi superstizioso e chiuso è più romantico di Armando Duval. E io l'ho caro; e Ornella ammantata, che va a trovare Mila allo stazzo de' pastori, mi piace infinitamente più del signor Duval padre, che per lo stesso fine va col cilindro in capo a trovare la suddetta signora, tanto interessante e commovente in tutte le sue trasfigurazioni. La scena del D'Annunzio non ha la musica del Verdi, ma nemmeno ha i versi bestiali del povero Piave, e canta con parole che segnano a un tempo l'ingenuità di chi le dice e l'arte maestra di chi le ha scritte.

Ornella è il fiore di questo « canto dell'antico sangue ». Sopra la furia delle « passioni primordiali », sopra la possa della brutalità idolatra, ciò che sormonta e vince è la pietà di Ornella, è il suo istinto di giustizia e di misericordia che si sublima sopra gli istinti selvaggi della razza; e l'anima dello spettatore è necessariamente con lei, quando soccorre, quando perdona, quando benedice colei che tutti maledi-

cono. Il poeta ha qui veramente fatto suo lo spirito del popolo sano e buono, pur tra gli impeti della violenza; e ha fatto suo l'istinto della coscienza pubblica, scrivendo un dramma che ha un'anima di pietà e che glorifica l'innocenza e l'abnegazione.

Marzo, 1904.

XL.

LA TRISTEZZA DELL'ARTE MODERNA

Chiunque frequenti il teatro o visiti le mostre o legga i libri nuovi deve aver notato che l'arte odierna, quale si manifesta nelle sue creazioni più caratteristiche, è tutta penetrata da uno spirito di malinconia, che si effonde così nelle pagine de' romanzi, poichè il romanzo è la forma capitale della letteratura contemporanea, come nelle azioni sceniche e nelle pitture e nelle sculture e nelle opere di musica; e non è proprio di questo o quel paese, ma di tutta quanta l'arte europea, e segnatamente di quella che ha cultori e ammiratori nei paesi latini.

L'arte, in generale, dovrebbe offrire agli intelletti uno svago piacevole, agli animi affaticati un ristoro; dovrebbe, in una parola, essere il più alto e nobile dei divertimenti, e per ciò una delle sue disposizioni più desiderabili sarebbe il buon umore, o almeno la serenità. Invece, quando noi dalle ordinarie occupazioni della vita volgiamo l'animo alle arti, le quali esprimono il concetto e le forme della vita prevalenti ai giorni nostri, non ne riceviamo quasi mai una ispirazione di gioia, un consiglio d'allegria. In

cambio di ricrearci, esse ci rattristano. Dentro i libri, di sotto i colori anche vivaci dei quadri, tra le armonie musicali che più ci piacciono, si disasconde una tristezza grande, tristezza di pensiero e di sentimento, di riflessione e di fantasia, che ha per effetto di farci vedere il mondo più brutto e la vita più travagliosa che non vorremmo.

Codesta disposizione malinconica si mostra non solo nella scelta di soggetti tristi per se medesimi, cioè nella maggiore attenzione che gli autori sembrano rivolgere al male che non al bene, ma nel modo con cui essi trattano soggetti che potrebbero anche essere allegri, nel senso doloroso della vita che traspare generalmente dalle loro opere, qualunque ne sia l'argomento. Si direbbe che essi ignorino il riso e la festività: se in qualche romanzo, in qualche melodramma, in qualche commedia c'è un elemento gaio o burlesco, si può giurare che è messo lì a guisa di contrapposto, per dare maggior risalto agli elementi dolorosi. Quest'arte odierna somiglia un ipocondriaco, il quale sfugga ogni occasione di ridere e cerchi studiosamente le occasioni di lamentarsi e veda tutto nero e cattivo e vuoto: e quando pur ride talvolta, lo fa così svogliato e distratto da lasciar intendere che, se per un momento i suoi occhi brillano, è, per dirla col Leopardi, « una specie di pazzia non durabile », ma che l'animo suo rimane pur sempre chiuso nella malinconia.

Ogni persona, anche la meno esperta di critica, può affermare che l'arte odierna è ammalata di tetraggine, solo che raccolga le sue reminiscenze e pensi un poco a ciò che ha provato le cento volte, uscendo dal teatro o chiudendo un libro. La miglior riprova del fatto sta in ciò, che il pubblico viene disertando i teatri serî e le botteghe de' librai, per accorrere là dove si rappresentano le operette più scimunite, le commediacce intrecciate di stupidissimi equivoci e di trivialità intorno all'eterno soggetto comico, il matrimonio con le sue appendici; va ne' *cafés-concerts* a sentire canzonette leggiere e ad applaudire buffonate senza senso comune; legge libri che la letteratura ripudia e i fogli così detti umoristici, nei quali anche gli scrittori più natural-

mente briosi hanno l'aria di pizzicarsi e di farsi il solletico per ottenere il riso, il riso che spesso non hanno nel cuore, ma che la gente domanda e paga. Quando un galantuomo ha finito la sua giornata, dopo tanti fastidi, ha voglia di divertirsi, e invece gli spettacoli luttuosi gli guastano la digestione; quand'egli cerca uno svago nella lettura, è poco disposto a sentirsi ripetere gli stessi guai che l'hanno amareggiato il giorno prima; e poichè l'arte che si rispetta non sa dargli di meglio, è naturale che capocomici e librai debbano lagnarsi delle entrate sempre più magre, del pubblico sempre più restìo. La tristezza dell'arte vera e grande spiega la fortuna delle pagliacciate; ma queste non fiorirebbero se il pubblico non le gradisse, appunto perchè la vita comune non è allegra e richiede un sollievo pur che sia. L'esistenza s'è fatta troppo aspra e difficile per i più, seria per tutti; il lavoro ingrato e soverchio, la concorrenza accanita, le aspirazioni indefinite fanno sì che niuno sta bene dove si trova, e tutti sono inquieti e preoccupati. Ed è legge che alla vita più faticosa corrisponda il diletto più grossolano: quando uno lavora e si travaglia, vuol poi divertirsi con la minor possibile fatica del cervello già stanco; mentre quando i cervelli erano sgombri da cure assidue e tormentose, accettavano volontieri la grata fatica dei diletti governati dall'arte.

Intanto il pubblico, che nell'arte trova un rincalzo anzichè un rimedio alle sue proprie malinconie, accusa spesso gli artisti della tristezza che li inspira, quasi che essa fosse voluta o fatta apposta, quasi che le opere umane fossero frutto della mera volontà umana. Dove è, dice, l'ilare genialità del Goldoni e del Rossini? Non c'è più nulla di buono e di confortante da descrivere a questo mondo? O che tutti gli autori sono itterici o lipemaniaci? E pure la colpa, o, a meglio dire, la ragione di tutto ciò è così nel pubblico stesso come negli autori; anzi è un complesso di ragioni intricate al par di tutti i fenomeni sociali, ma non difficile a scoprirsi. Vedutele, non solo non ci si stupisce che le cose vadano così, ma ci si stupirebbe se andassero altrimenti.

***

Premetto che, quando dico dell'arte, intendo specialmente della letteratura, e perchè è l'arte più diffusa e conosciuta, e perchè nell'ultimo secolo, più che nei passati, essa ha avuto una poderosissima azione su le arti sorelle, tale da informarle tutte, da comunicare loro tutte le sue tendenze. Romanticismo, classicismo, realismo, preraffaellismo, simbolismo, sono maniere che nelle varie arti s'irradiarono dalla letteratura. Studiare le ragioni di questa è studiare quelle di tutte le altre.

Ora, chi volesse cercare l'origine letteraria della loro comune disposizione alla tristezza, dovrebbe risalire al Romanticismo inglese e tedesco, all'*Ossian*, al *Werther*, all'Young, al Bürger, a quel grande movimento intellettuale che dal settentrione si propagò così rapido tra noi e che cominciò già nel pieno dell'età napoleonica a improntare la poesia del Pindemonte e del Foscolo. Il Romanticismo, rispecchiando una penosa condizione degli animi d'allora, fu triste non solo perchè espresse le tetre fantasie dei popoli nordici, ma perchè fu sentimentale, e cristiano, e verista. Il sentimento, quando è stimolato e studiato troppo addentro, diviene naturalmente triste e malsano; anzi i fisiologi vogliono che esso sia sempre, in qualunque forma di commozione, un indizio di funzioni vitali irregolari, di imperfezione o squilibrio dell'organismo (1). Il Cristianesimo insegna la miseria della vita, il disgusto del mondo, l'universalità del peccato. Vincenzo Monti, scrivendo nel 1825 il troppo immeritamente famoso *Sermone su la Mitologia*, rimpiangeva nelle favole mitologiche che la scuola nuova voleva sbandire gli espedienti leggiadri e comodi ond'egli aveva sì spesso intessuti i suoi versi; e credendo sul serio che « *senza portento, senza maraviglia, Nulla è l'arte dei carmi* »

(1) PAULHAN, *Les phénomènes affectifs, etc.*, Paris, Alcan, 1887, pag. 160.

il vecchio poeta accusava i romantici di cercare a torto il bello nel lugubre e la poesia nel *nudo*, *Arido vero che dei vati è tomba* (1). Cinque anni innanzi il Leopardi ventiduenne scriveva con ben altri intendimenti:

> . . . di vanità, di belle
> Fole e strani pensieri
> Si componea l'umana vita: in bando
> Li cacciammo. Or che resta? or poi che il verde
> È spogliato alle cose? Il certo e solo
> Veder che tutto è vano altro che il duolo (2).

Così il divino Recanatese piangeva nelle vecchie finzioni poetiche le creature della prima beata anima del mondo, immagini della giovinezza e della felicità umana irremissibilmente perdute; così, prevenendo i tempi, egli sentiva che l'arte, raccostandosi al vero, s'attristava, non già perchè il vero non possa gagliardamente inspirarla, ma semplicemente perchè il vero è triste per se medesimo.

Possono darsi infatti due specie di arte. L'una è quella che vuol quasi sostituirsi alla natura, creando esseri più perfetti e cose più piacevoli di quelle che s'incontrano nella vita quotidiana; ed è l'arte degli idealisti, la quale vuol essere una potenza sublime e pura, che assorga oltre le brutture della esistenza, sollevando l'uomo quasi in un incanto che gli tolga la memoria de' suoi mali e gli renda letizia e speranza. L'altra è quella che non vuole, come diceva il Goldoni, « guastar la natura », nè abbandonarsi alle lusinghe della fantasia, ma rappresentare le cose come sono, rendere la piena immagine della vita, proporre all'uomo lo spettacolo del vero con la maggior sincerità possibile. Delle due specie, quale sarà la più conforme all'idea dei leopardiani, i quali vorrebbero trovare nell'arte sopra tutto un conforto, una carezza alla vita? Certo la prima, che segue di proposito le finzioni piacenti; non la seconda, che di proposito rifiuta, al par della scienza, ciò che non sia vero,

---

(1) V. De Sanctis, *Sulla Mitologia, sermone di V. Monti,* in *Saggi Critici;* Napoli, Morano: e Zumbini, *Alla Primavera,* ecc., *canz. di G. Leopardi,* in *Giorn. Napoletano,* 1879.

(2) Leopardi, canz. *Ad Angelo Mai.*

senza occuparsi dell'effetto che il vero può produrre sugli animi.

Ma ai tempi nostri non era più possibile un'arte che non si proponesse per soggetto il vero. Le vecchie concezioni informate alla serenità classica erano sì più confortanti e ricreatrici, ma tutte le forze intellettuali del secolo che fu nostro cospiravano a relegarle nel patrimonio del passato, a impedirne il ritorno, a spegnerne il gusto negli scrittori e nel pubblico. D'allora in poi, pur tra molti vaneggiamenti ed errori, l'arte procedette sempre più franca e risoluta allo studio della vita reale, all'intendimento di ciò che segue nell'anima degli uomini ed in quella dei popoli moderni. Se la *lue romantica* ha inquinato il corpo sano dell'arte, se il lirismo fantastico e sentimentale ha lungamente infiacchito le lettere, è però innegabile che il Romanticismo, considerato nel complesso delle sue dottrine e de' suoi effetti, corresse la superficialità della vecchia arte facilona, tutta forme esteriori e immagini fittizie. In processo di tempo rampollarono da quello le forme succedanee, il realismo, il naturalismo, le recenti maniere d'arte che alle prime tendenze romantiche vollero sostituire lo spirito positivo dell'epoca e appropriarsi i metodi delle nuove scienze naturali e morali. La poesia si venne restringendo alla sua forma più sincera, la lirica; il romanzo e il dramma vollero essere la storia della vita privata contemporanea, composta su *documenti umani;* da per tutto si cercò il vero genuino, e naturalmente si fu indotti a studiare di preferenza quella parte del vero che prima la letteratura aveva trascurato o sdegnato. Una volta l'arte, emanazione di una società aristocratica, figurava gli eroi, gli uomini singolari, le eccezioni luminose, le idealità; adesso, in tempi di democrazia, essa volle piuttosto riprodurre le condizioni ordinarie, le umili vicende umane, gli uomini mediocri, in rapporto coi moti politici e sociali che costituiscono la grande Rivoluzione incominciata cento anni sono e tuttora incalzante. Dunque non più scelta deliberata di oggetti belli per se stessi; ma riproduzione del mondo qual è, in qualunque suo aspetto.

Ancora. La libera espansione del pensiero moderno spa-

lancò tutte le porte, che dianzi rimanevano gelosamente custodite, quelle della famiglia, della camera nuziale, di ogni recesso più intimo, ponendo in luce una infinità di piccoli mali ignobili e crudeli, di cui prima gli autori non solevano o non potevano parlare. Si consideri che quattro quinti dei romanzi e delle commedie moderne hanno argomento immorale, che anzi l'argomento più comune di tutta la letteratura moderna è l'amore illecito; e si pensi che nei tempi andati questa cosa sarebbe stata impossibile, non solo per il diverso indirizzo dell'arte, ma perchè la severità della censura ufficiale metteva il bavaglio agli autori più audaci. Il più sincero realista del secolo XVIII, il Goldoni, in mezzo a più di cento commedie, ce ne ha lasciata forse una sola che arieggi al dramma moderno, al dramma dell'adulterio, benchè concluda col trionfo della virtù. È la *Donna forte*, rappresentante una moglie che resiste alle lusinghe di una passione illegittima. Or bene: la *Donna forte* non fu mai recitata quale la leggiamo nelle edizioni a stampa, perchè i revisori la vietarono per ragioni di moralità; e se il Goldoni volle darla al teatro di San Luca, dovette mutarla in *Sposa fedele*, convertendo la moglie onesta in una fidanzata costante. Se i revisori veneti del 1758 tornassero oggi ad esercitare il loro ufficio, si chiuderebbero sùbito tutti i teatri. A noi, bene spesso, le commedie del Goldoni paiono ingenue e superficiali anche per ciò che, sebbene attinte direttamente alla vita reale, ne riproducono la parte più innocente, mentre noi siamo avvezzi a cercarne la parte più maligna, e questa richiede senza dubbio più profondo studio dell'anima umana che non quella. Anche il Goldoni voleva, come noi, riprodurre la viva realtà; ma a lui bastava, o doveva bastare, la realtà decente e visibile; a noi occorre la realtà senza veli e senza segreti. Egli cercava gli effetti e gli affetti comici, cioè quel che diverte; noi cerchiamo le commozioni e le passioni drammatiche, cioè quel che turba e duole.

Mentre dunque da una parte gli scrittori hanno seguìto l'indirizzo scientifico, applicando all'arte l'osservazione diretta dei fatti e i concetti biologici della lotta per l'esistenza, dell'atavismo, della degenerazione; dall'altra hanno attinto

alla storia e alla filosofia lo spirito d'analisi, pel quale d'ogni fatto si ricercano gli elementi certi e d'ogni sentimento le radici profonde. Questo sistema, come tutti i sistemi artistici, produsse opere belle o brutte, ignobili o sublimi, a seconda dell'ingegno di chi lo adoperava; ma uno solo fu il risultato di tanta investigazione dal vero: la tristezza.

Voglia o non voglia, nel mondo il male è più sensibile del bene; e in fondo a qualunque esame della vita e della coscienza rimane un elemento ultimo, irriducibile, universale, assurdo perchè non se ne può comprendere il fine, desolante perchè non se ne può concepire la fine, visto che nessun progresso di civiltà potrà mai liberarci dalle passioni, dalle sventure, dalle infermità, dalla vecchiaia, dalla morte: ed è la sofferenza. Così le dottrine dello Schopenhauer e de' suoi seguaci trovarono pronta rispondenza nell'arte; la cui tristezza, nata col romanticismo, avvalorata dallo studio della realtà e dall'analisi psicologica, si adagiò nel pessimismo.

Che se in passato erano più frequenti le opere di letteratura allegra, convien tuttavia osservare che il componimento più sublime dell'antichità, quello che fu sino ai tempi nostri come la forma principe dell'arte poetica, è la tragedia, la quale ha, per suo instituto, tristo fine, e rappresenta la finale sconfitta dell'uomo, i suoi sforzi più generosi frustrati dalla potenza malefica della natura (1). E le maggiori opere dell'arte contemporanea rinnovano quasi l'orror sacro della tragedia eschilea, mostrando gli uomini inesorabilmente spinti a vivere, a lottare, a soffrire, da una cieca forza a cui si chiede invano il suo perchè. Si noti anzi che oggi i romanzi e i drammi più poderosi tornano alla semplicità formale della tragedia antica: pochi personaggi, tra i quali si svolge intensamente l'azione raccolta quasi nella classica unità; e le azioni divengono esemplificazioni etiche, i personaggi personificazioni o tipi.

Vedete, ad esempio di tutto ciò, i libri più noti, i romanzi d'amore. La passione d'amore non è stata quasi mai

(1) SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille*, etc., I, III.

rappresentata lietamente dai romanzieri e dai poeti. Se si celebrarono le divine fugaci dolcezze di cui a quando a quando s'infiora il suo cammino, nel suo complesso essa fu però sempre considerata come un fiero tormento della vita umana, « cagion diletta d'infiniti affanni ». Non solo il Petrarca, il quale ama non corrisposto, spasima e geme e vaneggia tutta la vita per quel suo « dolce empio signore »; ma il Boccaccio stesso, felicemente riamato, spiega nel proemio del *Decameron* quanto abbia avuto a soffrire per quel « soverchio fuoco della mente, concetto da poco regolato appetito ». E dietro ai grandi la folla dei minori, di secolo in secolo, di letteratura in letteratura, ciascuno secondo il modo di esprimersi del tempo suo, ma tutti (dico i più sinceri), obbedendo al sentimento comune, ora idoleggiando, ora vituperando le donne, delirarono e piansero per il « duro amore », che al Parini non lasciava pace nemmeno nella vecchiaia.

Così fu sempre, perchè, in fondo, la passione si fa sentire a un modo in tutti i tempi. Ciò che muta nei secoli non è già il sentimento per se stesso, nè la varietà dei casi in cui esso s'accende; ma la disposizione degli animi che lo accolgono e sopra tutto la riflessione mentale che ne accompagna lo svolgersi. Tanto più si soffre quanto più si sa di soffrire; onde questo nostro tempo dell'analisi psicologica è anche quello in cui l'amore è più dolorosamente sentito e cupamente raffigurato dall'arte. Si può dirlo con parole del Petrarca, il quale già, in questa materia, ha detto tutto:

> Fu forse un tempo dolce cosa amore
> (Non perch'io sappia il quando): or è sì amara
> Che nulla più.

A forza di ripiegarsi a guardare nel proprio interno e a ricercarvi quasi cupidamente le più riposte sedi del sentimento, a forza di notomizzare fin le ultime vibrazioni della fantasia e dell'istinto, l'uomo s'è tanto ingegnato per farsi soffrire più del necessario, che è riuscito a mutare un sano impulso naturale in una complicatissima tortura del sentimento e del senso, in un acre pervertimento intellettuale e morale. Si è riconosciuto nell'amore l'agguato della natura

sollecita della specie non dell'individuo, l'illusione dei sensi e più della fantasia, la disperata vanità comune a tutti i nostri affetti; s'è ragionato per filosofia questo viluppo d'inganni a cui l'uomo e la donna soggiacciono, senz'altro fine che quello d'essere infelici per sè e di mettere al mondo altri infelici.

Quale è rappresentato nei libri più caratteristici e più universalmente ammirati della letteratura contemporanea, l'amore si risolve in un dolore infinito con qualche lampo di piacere ingannevole, il quale non giova ad altro che a far parere più acuto il dolore che lo precede e specialmente quello che lo segue. Ma non basta. Da tutte queste rappresentazioni moderne dell'amore, opere gementi o strazianti, velenose o sanguinose, emerge un concetto comune, di cui gli autori sono più o meno consapevoli, ma che il lettore perspicace scorge in fondo alla mente di tutti loro; ed è questo, che non soltanto l'amore è un male, ma anche un male che vendica e punisce se stesso, è il vero e fatale Heautontimoroumenos.

Il Dumas, il Flaubert, il Tolstoi, il Bourget, il Maupassant, il D'Annunzio, che altro mostrano in fondo se non lo strazio a cui ciascun amante condanna se stesso impadronendosi dell'anima altrui, cercando la felicità nella sognata fusione della vita propria con quella della persona amata e non ritraendone da ultimo se non danni di una varietà e di una intensità indefinita, coi quali espia la colpa d'aver ceduto a una passione che pure è irresistibile? I Russi particolarmente, nella cui arte è più manifesto l'impero di concetti morali, hanno dato luce a quest'idea della colpa umana che espia se medesima, castigandosi a poco a poco con gli stessi elementi psichici che la compongono. E l'amore è una colpa morale e sociale in tre quarti dei casi in cui merita nome di passione: e in tutti i casi si fa sentire o si vuol nascondere come una colpa. Inutile qui allegare esempi di questa concezione dell'amore, che nello psicologismo letterario s'è fatta sovrana: dalla *Dame aux Camélias* a *Madame Bovary*, da *Mensonges* a *Fort comme la Mort*, da *Anna Karenine* al *Trionfo della Morte* non si dice altra cosa. Tutti codesti libri non sono soltanto opere di arte, ma veri e proprî

studî rappresentativi della vita intima contemporanea, e, per quanto condotti con intenzioni puramente estetiche, convergono a un principio comune.

C'è una leggenda medioevale che sembra una perfetta allegoria dell'amore quale è figurato dall'arte moderna, e che mi piace ricordare perchè essa compendia quasi in una sola scena le innumerevoli scene d'amore che si svolgono nell'opera degli scrittori più cari al gusto e conscî dello spirito contemporaneo.

Narra Elinando (1) che c'era una volta un conte di Nevers, il quale aveva grande amicizia e dimestichezza con un carbonaio, uomo povero nel mondo, ma ricco in Dio. Costui vegliava una notte in mezzo al bosco, a guardia della sua fossa, ove la legna ardeva fieramente, quando gli apparve una donna ignuda correndo, e dietro a lei vide venire in groppa ad un cavallo nero, forte correndo, un cavaliere con la spada sguainata per cogliere la donna fuggente: la quale cercava di fuggirgli correndo intorno alla fossa de' carboni; ma quegli la raggiunse, la afferrò e la trafisse con la spada, tanto che parve morta; e poi la cacciò nel fuoco e, trattanela fuori tutta arsa, se la pose in su la sella davanti e andò via. E questa visione si mostrò per moltissime notti al carbonaio. Stando egli un giorno triste e pensoso, meditando pieno di sgomento su la visione così crudele e così frequente, s'imbattè nel conte di Nevers; il quale, stupito di vederlo così turbato, lo trasse in disparte e segretamente gli chiese che avesse, dicendo: — « Se qualcuno t'ha fatto ingiuria o t'ha dato molestia alcuna, non me lo nascondere: io ti vendicherò bene. E se ti trovi in bisogno, io ti soccorrerò ». — Il carbonaio rispose: « Non mi occorre nulla, non ho da lagnarmi di nessuno; ma tante volte oramai ho veduto questo e questo: così ci foste stato anche voi! ». — « Voglio venire senza fallo con te, disse il conte, e vedere cotesta gran visione ». — Il conte dunque, fatta confessione plenaria de' suoi peccati, si travestì, prese con sè il carbonaio e andò con lui solo nel bosco. Ed ecco, vegliando

(1) VINC. BELLOVACENSIS, *Speculum historiale,* lib. XXIV, cap. CXX.

circa a mezzanotte, egli udì nel buio uno sonar forte la tromba, e si segnò tutto quanto: ed ecco quella misera donna accorrer nuda come prima, e cominciar a fuggire intorno alla fossa, e il cavaliere, inseguitala e coltala, trafiggerla con la spada e cacciarla nel fuoco: e poi ritrarla fuori e riprenderla in sella. Ma come quegli voleva fuggire, il conte lo scongiurò al nome di Dio che si fermasse e gli dicesse il suo nome e la ragione di tanta sua crudeltà. Allora il cavaliere si trattenne e disse: — « Io sono quel vostro cavaliere e costei è quella gentildonna moglie di quell'altro vostro cavaliere ch'ella per amor mio uccise, a fine di godere spesso e più sfacciatamente de' miei amplessi. E in tal peccato siamo morti entrambi: se non che, ahi troppo tardi! nell'ora stessa della morte ci venne il pentimento. Ed ora ella soffre questo tormento di essere da me ogni notte trucidata ed arsa; e tanto dolore soffre nel ferire della mia spada, quanto niuno mai patì nella morte sua. — « E che è codesto cavallo sul quale sedete? ». — « È un demonio, rispose, che ci dà così ineffabile tormento ».

Ho ridotto umilmente l'umile latino medioevale, in cui è esposto quel mito della Caccia Selvaggia, uno dei più antichi della nostra razza, che s'è diffuso presso le varie genti d'Europa, s'è travestito nelle favole popolari e nei trattati de' moralisti, e dalla prisca significazione cosmogonica è passato alle applicazioni più varie. Il Bellovacense lo cita per provare che il diavolo assume talvolta figura d'animale; il Passavanti lo riferisce per dare un esempio delle pene del purgatorio in terra; il Boccaccio lo tramuta nella perfetta novella di Nastagio degli Onesti, traendo il cavaliere e la donna ignuda « per la pineta, in sul lido di Chiassi », e spiegando con la paurosa visione l'arrendevolezza delle donne ravegnane ai piaceri degli uomini; i poeti tedeschi lo rifanno come tradizione nazionale; e io lo ripeto nella sua forma genuina, dalla quale se tanti altri ricavarono diverse significazioni, io sono stato colpito come dal più curioso simbolo della passione che ferisce, arde, trasporta e fa della sua medesima crudeltà crudele vendetta.

L'uomo che la passione travolge, che i romanzieri hanno ritratto co' più vari caratteri, non è egli sempre il cavaliere della fosca leggenda, cui il pio Passavanti fa dire: « Imperò ch'ella ebbe in ver' di me ardente amore di car-« nale concupiscenzia, per le mie mani ogni notte è gettata « ad ardere nel fuoco, come nella visione vi fu mostrato. « E come già ci vedemmo con gran desio e con piacere di « gran diletto, così ora ci vediamo con grande odio e ci « perseguitiamo con grande isdegno. E come l'uno fu ca-« gione all'altro d'accendimento di disordinato amore, così « l'uno è cagione all'altro di crudele tormento: chè ogni « pena ch'io fo patire a lei sostegno io; chè il coltello di « che io la ferisco tutto è fuoco che non si spegne: e git-« tandola nel fuoco, e traendola e portandola, tutto ardo « io di quel medesimo fuoco ch'arde ella »?

Che altro vogliono dire Wronski, Claude Larcher, Giorgio Aurispa? I caratteri son varî, varî gli accidenti e gli effetti; ma la passione è sempre quella, la caccia selvaggia dell'uomo alla donna per il tormento di entrambi, il nero cavallo diabolico che li porta via trafitti ed arsi per la foresta scura, la sinistra visione che si riproduce in tanti cuori e in tanti libri.

***

S'intende poi che alle opere sincere e spontanee si aggiungono le contraffazioni. Anche nell'arte ci sono le mode, e prepotentissime. Perchè son tristi le opere dei grandi, vogliono esser tristi anche quelle degli imitatori, i quali esagerano, come sempre, per parere originali, onde ciò che negli uni è inclinazione spontanea, negli altri diviene sforzo voluto e per ciò vizio. Come nel secolo scorso si era tutti galanti e graziosi, in questo si è tutti sconsolati e lugubri. Ora, se c'è un'imitazione balorda e insopportabile, è appunto quella della malinconia. Come la giocondità denota leggerezza, la malinconia solita nei grandi ingegni è indizio di sensibilità acuta e di riflessione profonda. Ci vuole alto intelletto e grande animo per sapere quanto di doloroso ha

l'esistenza: un uomo leggiero e incolto si ferma alle superfici lustre e se ne appaga. Un imbecille è ben naturale che rida, ma non è tollerabile se si mette a filosofare. Ed ecco romanzi, commedie, poesie tutte piene di dolori falsi, di sconforti immaginari, di pessimismo grullo, che molti scrivono per darsi l'aria di grandi uomini, e seccano il prossimo senza misura. È questa una delle tante affettazioni dell'arte odierna e, per il pubblico, la più fastidiosa che sia; ma è anche essa un segno del tempo, perchè non esisterebbe se non esistesse una tendenza generale alla mestizia.

L'arte emana necessariamente dalla vita, e i fatti artistici che ho fin qui enumerati non sussisterebbero, se tali non li volesse la disposizione generale dello spirto contemporaneo. L'arte nostra è triste perchè siamo tristi noi. Di che non solo non vi è dubbio, ma si son già spiegate le molte e varie ragioni. Da una parte il disagio economico, i contrasti sociali sempre più stridenti e dolenti, l'irrequietudine di tutti gli animi; dall'altra l'infermità del volere, l'eccessiva preponderanza dell'intelletto su le facoltà attive, l'eccessivo culto del sentimento, l'abito dell'analisi critica, ci hanno inacidito il sangue, ci hanno resi, grecamente, discoli, gente di mal umore.

Per essere allegri non occorre essere più fortunati degli altri: basta possedere la buona disposizione dell'animo, la benedetta *eucolia* che spunta tutti gli strali della sorte, ed è appunto quel che ci manca. Dominano su di noi il tedio e lo scontento proprî delle civiltà estreme. Il pessimismo non è già più una dottrina propria di intelletti singolari, ma un sentimento diffusissimo, che qualche volta si è tentati di credere universale. A me è accaduto molte volte di udire non senza meraviglia, da persone non istruite, che non hanno mai letto il Leopardi nè conoscono pur di nome lo Schopenhauer, concetti pienamente pessimistici della vita, e non della vita loro particolare, ma della vita in generale; giudizi così tristi da non lasciare nemmen luogo all'invidia verso coloro che paiono più felici, sapendosi che qualcuno può parere, ma nessuno può esser felice. — La vita è affliggente e non serve a nulla; non si riesce mai a star cheti

e contenti un'ora; a tanti travagli non c'è altro conforto che la morte: e se dopo la morte non ci fosse un'altra vita migliore, la beffa sarebbe, in verità, troppo dura. — Quante volte non si sentono ripetere questi discorsi anche dalle persone meno intinte di filosofia; quante volte non li ripetiamo noi stessi nelle ore di raccoglimento, ne' quarti d'ora di sincerità? E se si incontra qualcuno che abbia invece un concetto lieto della vita, si trova: o che egli è molto giovane, cioè ancora ignaro del mondo e ricco d'illusioni; o che per felicità di temperamento o di circostanze egli è eccezionalmente fortunato, il che gli toglie la facoltà di contraddire agli altri, perchè un uomo sano non può negare i dolori di centomila malati: o ch'egli è persona non intelligente, poco sensibile, niente affatto osservatrice.

Mancano adunque intorno a noi persone che la sventura non abbatte, che la vita non toglie di gioia e di speranza? No, non mancano, specialmente tra gli uomini d'azione, quelli che non intristiscono nel pensare e nello studiare; e non mancano nei libri, anzi vi appaiono come figure sovrane, degne d'ammirazione e di invidia per codesto loro privilegio; sono, fra tutti i personaggi, quelli che noi pure, a parità di condizione, vorremmo essere, ma non quelli che forse saremmo. Così nei romanzi dello Zola, in mezzo agli orrori ed alle infamie, spiccano certe figure di donna su cui pare ferisca un vivo raggio di sole: Dionisia nella *Joie de vivre*, M^me^ Caroline nell'*Argent*, suor Giacinta nel *Lourdes*: donne forti e soavi, che sanno alleviare tutte le pene, che in fondo ad ogni strazio trovano un sorriso, che per un'intima forza dell'anima si risollevano da ogni catastrofe con un'anima nuova, piena un'altra volta di speranza. E perchè son donne? Forse perchè lo Zola crede, al par di molti altri autori, che la donna sia meno sensibile e resista più dell'uomo alla sofferenza: o che essa, serbandosi più vicina dell'uomo al tipo biologico primordiale, ricuperi più facilmente le energie primitive; o forse perchè anch'egli obbedisce all'istinto, comune a tutti noi, di personificare in una immagine di donna le più pure virtù e le più care consolazioni, avvezzi come siamo fin da bambini a trovar conforto nelle braccia materne.

Comunque, per uno che sorride, le migliaia sospirano. Il riso, dicono gli psicologi (1), è provocato dall' « uscir di pena », dal senso del benessere, dalla libertà, dalla spontaneità, dalla spensieratezza, tutte cose che si vanno facendo sempre più difficili a noi moderni, e tra noi più alle classi superiori della società che alle inferiori. Che la ricchezza e lo sviluppo intellettuale siano tutt'altro che condizioni proprie al buon umore, è osservazione antichissima. Le facce malinconiche si trovano più spesso tra i ricchi e i dotti che fra la plebe: i visi allegri e contenti sono invece tanto più numerosi, quanto più si scende dalle classi che lavorano con la testa a quelle che lavorano con le braccia. Il lavoro manuale, essendo il più sano, è anche il più lieto e felice: il Prati lo glorifica, in contrapposto alla moderna vita cerebrale, nel *Canto d'Igea;* il Tolstoi lo vorrebbe esercitato da tutti gli uomini, e il Leopardi afferma che « il modo di occupazione col quale la vita si fa manco infelice che con alcun altro, si è quello di provvedere ai proprî bisogni ». Ora, i lavoratori manuali, e particolarmente quelli della terra, che sono i più sereni, formano proprio quella classe della società che non coltiva l'arte e per la quale non si coltiva l'arte. Per gli autori e per i critici il pubblico è formato specialmente dagli abitatori delle città, cioè dalla gente più preoccupata, agitata e logorata dal pensiero, per ciò la più triste. Su questa, e sui suoi gusti e caratteri, l'arte si modella; mentre il pubblico più placido e disposto al buon umore sarebbe proprio quello che, vivendo sparso per campagne e paeselli, non ha teatri, nè libri, nè esposizioni.

Si è osservato ancora che tanto minore è l'infelicità nostra, quanto minore è il campo d'attività in cui ci moviamo; più esso è vasto, più siamo tormentati, perchè con esso crescono gli affanni, i desiderî e le apprensioni; tanto è vero che noi tutti ci sentiamo più sereni e lieti in campagna che in città; tanto è vero che il solo genere di poesia, il quale tratti di proposito soggetti felici, è l'idillio, ed esso

(1) Bain, *Les émotions et la volonté,* trad. Le Monnier; Paris, Alcan, 1885, xvi, 40.

si svolge sempre in un ambiente limitatissimo (1). Tanto maggior ragione di tristezza hanno dunque l'arte e la vita contemporanea che si son fatte cosmopolite. Se grande è il vantaggio di vivere in comunione intellettuale con tutti i paesi civili, dobbiamo scontarlo coi mille motivi d'inquietudine che ci reca la vastità stessa delle nostre relazioni; mentre a noi tutto il mondo civile è casa o locanda, i nostri nonni erano molto più felici per la quiete in cui vivevano a casa loro.

Oltre di che l'arte, povera di elementi giocondi perchè estranea agli uomini più giocondi, non solo manca della naturale allegria popolare, ma anche della vecchia allegria che aveva per bersaglio il popolo. In molte gaie opere del passato, dal *Decameron* alle *Barufe Chiosote*, oggetto di riso è il popolo ignorante, goffo, semplicione o volpinamente scaltro. Era quello un riso aristocratico, l'espressione amorevole talvolta, ma sempre un po' sprezzante, di una superiorità sociale. Ma oggi chi oserebbe ridersi del popolo e farlo apertamente servire da trastullo alle classi imperanti? Ne' paesi dov'esso ha la sovranità del voto, lo si adula, lo s'inchina, lo si corteggia a quel modo che dianzi usava coi despoti, per trarlo a sè; dove non è sovrano ha però tale un'importanza, per la forza dell'opinione pubblica, che niuno ardirebbe trattarlo da buffone o da burattino; tanto più che, quand'esso si fa sentire, non balbetta più, non si intimidisce più, rugge e minaccia.

Da altre fonti, che oggi sono inaridite, scaturiva una volta il riso. Il formidabile riso del Boccaccio e del Rabelais fu una solenne arma di guerra contro il medio evo, al cui misticismo opponeva la sensualità aperta e franca, il giocondo sfrenarsi degli istinti. Ma la corruzione moderna, sazia di piaceri ordinarî, si compiace invece di raffinare il vizio, si addentra in sottili ricerche di voluttà sempre più rare, e per ciò diviene seria, concentrata, persino cupa. Il buon vino dà l'ebrezza ridanciana; i liquori distillati dànno la torva ubriachezza che sconvolge la mente e lo stomaco. Il riso fu anche un'arme di libertà contro le oppressioni. Ma

---

(1) Schopenhauer, *Aphorismen*, cap. II.

oggi come possiamo ridere volentieri di quella gran commedia ch'è la vita pubblica, se ne siamo noi stessi gli autori consapevoli? Come satireggiare i parlamenti, se siamo noi che eleggiamo i deputati? Insieme con la libertà abbiamo la responsabilità: se quel che facciamo è ridicolo, di chi dovremmo ridere?

In ciò, e nel pessimismo dominante, credo si trovi la ragione per la quale noi non abbiamo più la satira propriamente detta. La vecchia satira, da Giovenale al Parini, dal Molière al Giusti, sonava acre e sdegnosa, sferzava e scherniva, si attribuiva la missione di castigare i costumi, perchè conteneva pure una grande fede, e con essa un'alta speranza del meglio. Que' poeti mettevano alla berlina i mali del tempo loro, pensando che gli uomini potessero correggersi e le cose mutarsi con la buona volontà: sicchè il loro pessimismo si risolveva in un ottimismo probabile. Oggi, invece, chi crede più di poter cambiare la natura degli uomini; chi spera più che i mali della società possano scemare altrimenti che col tempo, se l'esperienza di tanti secoli dimostra che siamo tutti imperfetti, che tutte le cose nostre sono fatalmente imperfette, e che beffarsene o adirarsene val quanto beffarsi del sole perchè tramonta tutti i giorni o adirarsi col circolo perchè non si può ridurre a quadrato?

Oggi la satira, non più ristretta ad una sua propria forma letteraria, ma sparpagliata un po' da per tutto, nel romanzo e nel dramma, nella lirica e nel giornale, non sa più sdegnarsi nè predicare, e si riduce alla melanconica celia del malato che sorride de' suoi malanni. Persino *Gyp*, persino *Forain*, i due frizzanti pittori della corruzione parigina, mostrano più curiosità che severità, più amarezza che indignazione. Rassegnarsi ai mali proprî, compatire gli altrui, perchè già son tutti inevitabili: questa è la morale dell'arte contemporanea, e mi pare che in ciò si riconosca lo sfacimento della volontà, la scettica filosofia che annunzia le età di decadenza. E il pubblico ci si è abituato così bene, che, mentre in passato, nell'idea che l'arte offrisse quasi un correttivo del vero, si amava che la favola del poeta terminasse col trionfo della virtù e della ragione, oggi anche

questa consolazione è divenuta retorica, gli scioglimenti lieti, nozze, perdoni, vittorie, paiono convenzionali e stucchevoli, e l'arte riflette senza che alcuno protesti quella che il Renan chiamava la « profonda immoralità della natura ».

Più presto che alla santa ira e al dileggio delle imperfezioni umane, l'ingegno moderno è inclinato all'ironia sentimentale, che ha per espressione letteraria l'umorismo. « Esso nasce più dal cuore che dalla mente, e sotto il sorriso nasconde sempre una lacrima » (1). Si accetti la definizione che ne dà il Nencioni, o quella del Bonghi, o la più semplice del Dumont, secondo il quale « si dà il nome di *humour* alle facezie inspirate dalla mestizia » (2), certo è ch'esso è la più melanconica forma della satira, poichè conclude all'indulgenza ed alla simpatia verso quei mali stessi che colpisce. Non c'è per noi libro più triste del *Don Chisciotte*, la massima creazione dell'umorismo, che ci fa ridere della nostra sventura più grave, la perdita dell'illusione, la morte della idealità. Noi tutti quanti abbiamo fantasticato e creduto cose sublimi e veduto ogni nostro sogno dileguarsi innanzi alla cruda luce della realtà, ritroviamo una parte di noi stessi nel Cavaliere dalla Trista Figura, e dopo aver riso di lui sentiamo di aver riso di quanto è più nobile e doloroso nella sorte umana.

Edoardo Hartmann descrive tre stadî della millenaria illusione umana, la speranza della felicità (3). Il primo stadio è quello in cui si spera di poter conseguire la felicità nello stato presente del mondo, nella vita attuale: ed è l'illusione dei popoli ignoranti e primitivi, comune agli antichi. Caduta questa, quando essi stavano per perire nella disperazione, ecco il secondo stadio, nel quale si spera di trovare la felicità oltre la tomba, in un'altra vita soprannaturale e immortale, secondo le promesse della fede cristiana. Ma l'opera negatrice della filosofia razionale ha fin dal secolo scorso distrutto la fede in moltissime anime, e con essa la

(1) NENCIONI, « L'umorismo », nell'*Antologia della nostra critica letteraria moderna* del Morandi.

(2) DUMONT, *Il piacere ed il dolore:* Milano, Dumolard; cap. V.

(3) HARTMANN, *Philos. des Unbewusst.* II, XIII.

speranza nei compensi eterni; ed ecco la prima illusione risorgere in un terzo stadio, poichè l'uomo non può assolutamente rassegnarsi a soffrire senza costrutto: ecco rinascere la speranza della felicità non più nella vita presente, non più in un'altra vita, ma nell'avvenire del genere umano, nell'evoluzione del mondo, in una parola nel progresso.

Quest'idea, che due secoli fa non esisteva se non in barlume dentro qualche cervello singolarissimo, è diventata ai nostri giorni fede universale, che non tollera più discussioni. Oramai è assodato che noi procediamo franchi e lesti verso la perfezione. Ma le indefinite speranze dell'avvenire non fanno altro che provare la tristezza del presente: noi cerchiamo furiosamente in ogni cosa il meglio perchè in nessuna cosa troviamo più il bene. Non è già che noi tendiamo con tanto ardore all'avvenire perchè esso è bello, giacchè nessuno può sapere quale sarà l'avvenire; ma noi ce lo figuriamo bello perchè ad esso tendono tutti i nostri sforzi, e non è possibile persuaderci che essi non debbano metter capo a qualche cosa di superiore al presente. Ma intanto, quante fatiche, e quanto patire! La legge dei compensi decrescenti non vale soltanto per l'economia politica: più si guadagna men ci appaga; più si progredisce men ci pare di progredire abbastanza. E ognuno corre, s'affanna, si logora per raggiungere le sue speranze; ma invano, perchè quelle corrono avanti sempre più rapide di lui. E nella vita pubblica non si fa altro che ubbidire ad una smaniosa rabbia di riforme, presumendosi che ogni innovazione debba sostituire un bene a un male; e innovando sempre, in ogni ordine di cose, dalle costituzioni agli studî, dalla legge all'edilizia, oltre ad essere sempre insoddisfatti, si è anche contristati da un altro sentimento, il rimpianto involontario del passato stesso che abbiamo voluto distruggere, l'affetto accorato verso tante belle e buone cose che noi stessi abbiamo scacciate con sì alacre studio, per affrettare, per far più piena questa modernità in cui ci sentiamo tutti a disagio. Noi abbiamo in fondo al cuore la tristezza di chi ha perduto la casa paterna, il fidato asilo dell'anima, per avventurarsi nel mondo, e in nessuna parte del mondo

trova più pace, da per tutto vive come in un attendamento, che domani bisognerà levare per tramutarsi chi sa dove.

All'anarchia intellettuale, all'immenso disordine delle opinioni e delle passioni, al cozzo degli elementi tradizionali e degli elementi nuovi nella nostra civiltà corrisponde l'incertezza di tutti gli ordini sociali. Una volta la società era diretta da poteri conosciuti e fermi, in cui, bene o male, si poteva fidare, perchè avevano carattere costante: l'avvenire invece si sa, si indovina, si sente che appartiene alle moltitudini, e chi sa mai che cosa può derivare dal prorompere di tante forze ancora brute? Il terreno morale si scuote e traballa di continuo; e come, quando il suolo traballa sotto i suoi piedi, l'uomo si agita perdutamente, mancandogli quella stabilità della terra su cui si fondano tutte le cose sue, e corre e grida all'impazzata e cerca di salvarsi come può; così ora, mancando un principio stabile e universalmente accetto, gli spiriti si sbandano spauriti, cercando con vano affanno dove appoggiarsi e fermarsi. Ed ecco da una parte gli scettici, gli indifferenti, gli ignoranti, badare ai casi loro e approfittare intanto di quel che offre l'ora che fugge; dall'altra gli speculatori dell'avvenire incitare le plebi, affrontare le persecuzioni, la galera, il patibolo per la speranza della felicità futura; ecco ancora sorgere un nuovo idealismo, risuscitare qua e là l'entusiasmo religioso; e da per tutto gli uomini correre urtandosi e gridandosi: domani, domani! e tutti lagnarsi, perchè il domani sarà forse bello, ma intanto l'oggi è brutto; perchè insomma tutti quanti, dalla donnicciuola che biascica la sua umile preghiera, fino a Dante che dispensa premi e castighi eterni, tutti intuiscono che il bene non consiste nella fatica e nella agitazione, ma nel riposo, nella sicurezza, nella stabilità, nella pace infine, secondo la parola cristiana.

In tali condizioni, non è possibile altra letizia che quella artificiale dei fatalisti o stolta degli spensierati: domani caschi il mondo, beviamo oggi e ridiamo finchè brilla il sole. Il nostro momento storico, nato nella più grande crisi politica, declina nella più grande crisi economica moderna: esso non ha più orecchi per le gaie armonie che formavano l'occupazione prediletta dei nonni. Ad essi i tempi impedi-

vano quasi ogni attività civile: oggi incombe ai nipoti tutta la cura e tutta la responsabilità del domani. Se quelli erano più spensierati, e nell'arte frivola e gaia rappresentavano la loro futile vita, questi sono affaticati da troppo gravi cure e non possono rappresentare la loro vita seria se non in una letteratura condegna, in un'arte che vale ad affascinarci e a commuoverci, ma che non ci rallegra nè ci rasserena più.

Dovremo dunque considerarla come inutile o a dirittura malefica? No. Se l'opera degli scrittori non ci dona il facile riso che è proprio della balda giovinezza nè il maligno piacere dello scherno verso gli inferiori; se non sa far altro che dipingere il malinconico quadro dei nostri errori e delle nostre pene, essa compie intanto, volontariamente o no, un grande ufficio morale. Se può essere benefica un'arte che consoli di vaghe e ridenti finzioni gli intelletti, non può essere che un benefico inganno; e poichè inganno l'arte non sa o non vuol essere, tragga almeno dallo studio dell'infinito male un insegnamento di bontà, su cui la fratellanza umana potrà fondarsi meglio che su tutte le teorie degli ideologi. Dopo tanto crollare di illusioni e di speranze, dopo acquistata così vasta e profonda coscienza delle miserie umane, l'arte educa e diffonde il solo sentimento che possa avere oggi una grande potenza morale: la pietà, la tolleranza, la simpatia umana che comprende, che aiuta e che perdona. Ogni altra base morale della società, diceva Gaetano Negri, è artificiosa e mobile come sabbia. « Le società antiche, sebbene credenti, eran crudeli e inique, perchè la pietà vi era un fenomeno isolato, vi sbocciava come un fiore nel deserto. Il progresso umano non è che la razionale organizzazione dell'ordinamento sociale sulla base della pietà. Chi ha insegnato a compatir gli uomini, ha servito la causa della civiltà ».

INDICE